Questões de cenografia I

Ismael Scheffler e
Laíze Márcia Porto Alegre (Org.)

arte final

Colaboradoras deste livro:

Maria Cristina Gomes de Araújo é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010). É Graduada em Desenho Industrial - habilitação em Programação Visual pela Universidade Federal do Paraná (2003). Trabalha como *designer*, cenógrafa e produtora cultural.

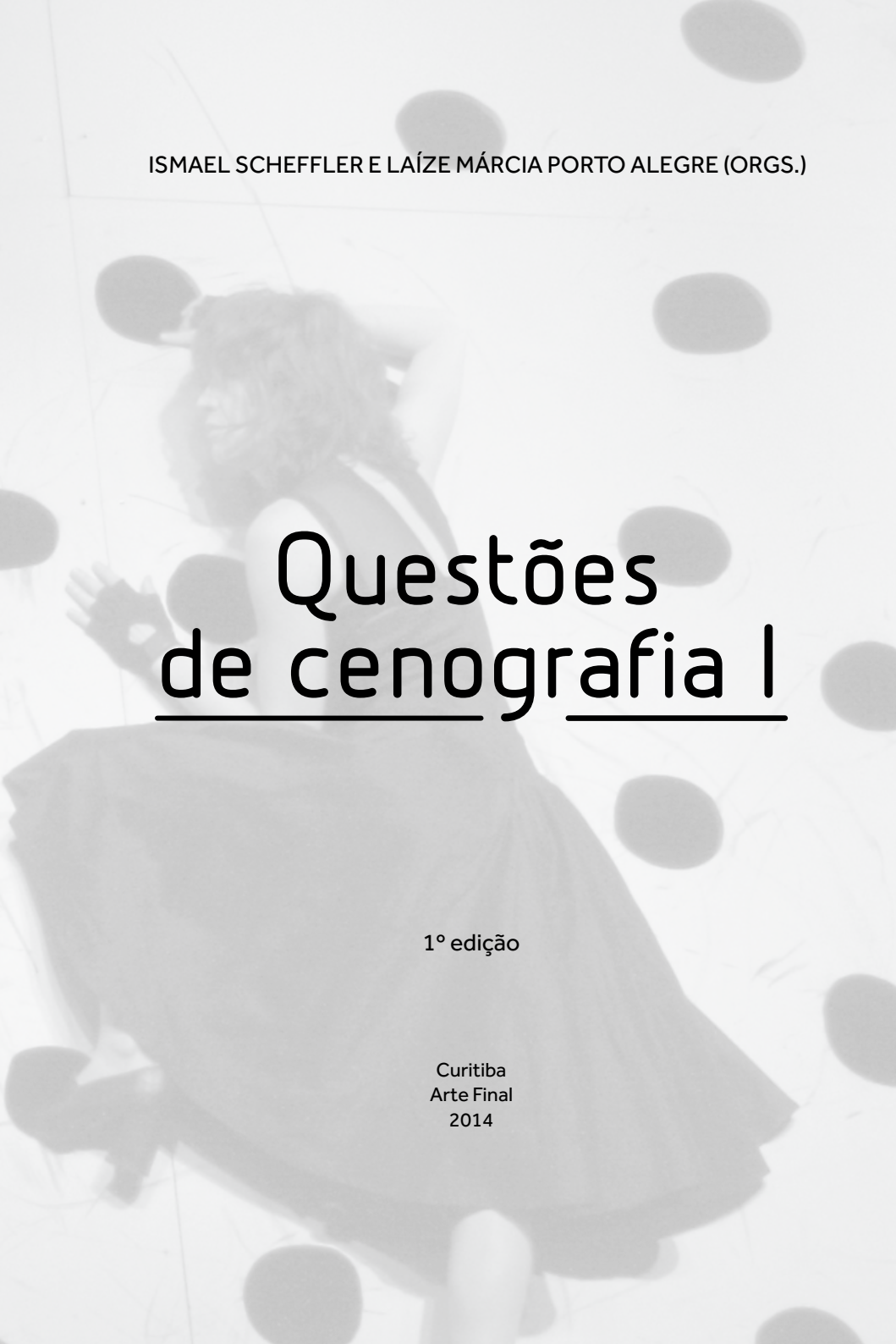
Larissa Kaniak Ikeda é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2008). Atua na área de cenografia na empresa Rede Globo.

Juliana Perrella Longo é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010) e Especialista em Comunicação e Cultura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2009). É Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná (2007). Atua na área de Exposições e Cinema na Unidade Sesc da Esquina - Sesc Paraná.

Luciana Galvão Dombeck é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010) e Especialista em Projeto de Interiores Residenciais e Comerciais pela União Educacional de Cascavel-UNIVEL (2009). É formada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2006), tendo realizado estágio técnico no Departamento de Arquitetura do Centro Cultural Teatro Guaíra (2005-2006).

Questões de cenografia I

ISMAEL SCHEFFLER E LAÍZE MÁRCIA PORTO ALEGRE (ORGS.)



Questões de cenografia I

1º edição

Curitiba
Arte Final
2014

Questões de cenografia I

Ismael Scheffler
Maria Cristina Gomes de Araújo
Larissa Kaniak Ikeda
Juliana Perrella Longo
Luciana Galvão Dombeck

Organizadores:
Ismael Scheffler e Laíze Márcia Porto Alegre

arte final

Foto da capa: Elenize Dezgeniski

Espetáculo *Passos,* Grupo Obragem de Teatro, com Olga Nenevê e Eduardo Giacomini.

Capa e projeto gráfico: Marília Sant' Ana

Revisão: Vinicios Mazzuchetti

Produção editorial: Ismael Scheffler

Contato: TUT – Grupo de Teatro da UTFPR

Av. Sete de Setembro, 3165 – Rebouças – Curitiba – PR – 80230-901

Site: www.ct.utfpr.edu.br/tut

E-mail: teatro-ct@utfpr.edu.br

E-mail Arte Final: artefinalizando@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Q5 Questões de cenografia I / Ismael Scheffler e Laíze Márcia Porto Alegre (orgs.)

. – Curitiba : Arte Final, 2014.

151 p. : il. ; 21 cm

Vários autores.

ISBN: 978-85-68616-00-0

1. Teatro – Cenografia e cenários – Estudo e ensino. 2. Criação na arte. 3. Espaço (Arte). 4. Arte – Exposições – Cenografia e cenários. 5. Arquitetura de interiores. 6. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curso de Especialização em Cenografia. I. Scheffler, Ismael, org. II. Porto Alegre, Laíze Márcia, org.

CDD (22. ed.) 792.025

Biblioteca Central da UTFPR, Campus Curitiba

Este livro não pode ser comercializado. Distribuição gratuita.

Livro também disponível em: www.ct.utfpr.edu.br/tut/publicacoes.php

Aos professores e alunos que fizeram com que
o Curso de Especialização em Cenografia existisse.

À memória de Simone Pontes,
arquiteta, cenógrafa e maquiadora.
Professora de cenografia.

SUMÁRIO

Apresentação **11**

1. A formação em cenografia e os cursos de Especialização em Cenografia da UTFPR
Ismael Scheffler **15**

2. O processo criativo da cenografia no Grupo Obragem de Teatro
Maria Cristina Gomes de Araújo **45**

3. *Wielopole, Wielopole*: um universo de Tadeusz Kantor
Larissa Kaniak Ikeda **71**

4. O uso da cenografia em museus e espaços expositivos
Juliana Perrella **99**

5. Cenografia aplicada a ambientes comerciais
Luciana Galvão Dombeck **123**

APRESENTAÇÃO

A publicação deste livro está relacionada a um movimento que tem sido proposto na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Curitiba, a partir do TUT – Grupo de Teatro da UTFPR (programa de extensão em atividade na instituição desde 1972), em parceria com o Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, que oferece cursos de graduação e especializações em *design*. Tomando a cenografia como um campo de estudo e formação, têm sido realizadas diversas ações, como cursos de extensão de curta duração, disciplinas optativas na graduação, exposições, palestras e eventos científicos. A realização mais extensiva corresponde à criação de um curso de especialização (*lato sensu*), que, até o momento da publicação deste livro, ofereceu duas turmas, em 2009-2010 e em 2013-2014.

Percebendo que uma das dificuldades para quem se interessa em estudar cenografia no Brasil é a escassez de bibliografia, propomos aqui a reunião de alguns estudos relacionados ao tema.

O primeiro capítulo apresenta reflexões do coordenador do curso, professor Ismael Scheffler, sobre a elaboração e realização dos programas de ensino utilizados para as duas primeiras turmas do curso de especialização. Nesse processo, os questionamentos sobre o papel do encenador e a função da cenografia na contemporaneidade levaram a uma análise bibliográfica, revisando conceitos e ideias apresentadas por pesquisadores brasileiros. Os materiais utilizados para tanto têm caráter diverso, desde artigos até livros e dissertações. Esses referenciais subsidiaram definições sobre o programa de ensino, que também está condicionado a aspectos específicos de sua viabilização.

Nos quatro capítulos seguintes, são apresentadas as pesquisas resultantes dos trabalhos de conclusão de curso de quatro

alunas da turma de 2009-2010, perpassando temas como a criação e o pensamento cenográficos para o teatro e a cenografia aplicada a espaços expositivos de arte e comércio. As monografias foram retrabalhadas para a veiculação nesta publicação.

Maria Cristina Gomes de Araújo dedicou-se a conhecer *O processo criativo da cenografia no Grupo Obragem de Teatro*, companhia teatral instalada na cidade de Curitiba. Por meio de entrevista com seus principais integrantes, pôde explorar o universo criativo, considerando o ponto de vista dos criadores. A autora descreve a trajetória inicial do grupo, desde a sua fundação, em 2003, até 2009, considerando mais atentamente a cenografia dos espetáculos *Passos* (2008) e *O Inventário de Nada Benjamim* (2009).

Larissa Kaniak Ikeda, por sua vez, nos oferece uma leitura cenográfica em *Wielopole, Wielopole: um universo de Tadeusz Kantor*. Sua aproximação ao trabalho do encenador polonês, mais precisamente no espetáculo *Wielopole, Wielopole*, apoia-se em escritos do próprio Kantor, de pesquisadores brasileiros, como Wagner Francisco Araújo Cintra e Maria de Fátima de Souza Moretti, e também internacionais, como Denis Bablet e Michal Kobialka, dentre outros. A autora toma como apoio alguns conceitos oferecidos por Patrice Pavis, em *A análise dos espetáculos*, considerando aspectos de espaço, tempo e ação, sem deixar de expressar certo deleite em conhecer o universo de Kantor por meio de Wielopole.

Os dois capítulos seguintes abordam temas da cenografia aplicada e refletem a área de formação de suas autoras: exposições de artes visuais e a arquitetura de interiores em ambientes comerciais.

Juliana Perrella Longo, graduada em Artes Visuais, lança um olhar para *O uso da cenografia em museus e espaços expositivos*. A autora apresenta uma contextualização histórica dos museus e das exposições de arte, abordando questões como a finalidade desses ambientes e a preocupação com a disposição do material expositivo, apoiando-se em autores como Lisbeth Rebollo Gonçalves, Marlene Suano, Luisa Maria

Gomes de Mattos Rocha e Brian O'Doherty, dentre outros. Perrella também apresenta alguns casos de aplicação de princípios cenográficos indicando polêmicas em torno do tema.

O último capítulo, de Luciana Galvão Dombeck, trata sobre a *Cenografia aplicada a ambientes comerciais*. A autora utiliza como referencial o sociólogo Erving Goffman, em seu estudo *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, para pensar sobre o comportamento em sociedade. Ela propõe a articulação de questões de comportamento com cenografia e arquitetura, tomando estudos teatrais e princípios da arquitetura de interiores para construir sua reflexão. Por fim, apresenta três casos de cenografia aplicada a ambientes comerciais.

Esperamos com esta diversidade de temas e referenciais contribuir para a promoção da reflexão, do debate e do conhecimento nesse campo em ampla expansão no teatro e em outros meios diversos.

Questões de cenografia I

1. FORMAÇÃO EM CENOGRAFIA E OS CURSOS DE ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA DA UTFPR

Ismael Scheffler

Ismael Scheffler é Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2013), tendo realizado a tese *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. É Mestre em Teatro pela UDESC (2004), Especialista em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (2001) e Bacharel em direção teatral pela FAP (2000). É professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, diretor do TUT – Grupo de Teatro da UTFPR e coordenador e professor do Curso de Especialização em Cenografia da UTFPR. E-mail: ismaelcuritiba2@gmail.com.

1. FORMAÇÃO EM CENOGRAFIA E OS CURSOS DE ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA DA UTFPR

Ismael Scheffler

Introdução

O presente capítulo apresenta uma revisão do conceito de cenografia, tomando por base a bibliografia específica produzida por pesquisadores brasileiros, buscando identificar as visões contemporâneas sobre cenografia e, conseqüentemente, do trabalho de cenógrafo. Identificando aspectos que caracterizam esta linguagem visual cênica, são propostas reflexões sobre a ampliação do campo cenográfico e sobre diferentes dinâmicas de trabalho do cenógrafo na criação de um espetáculo. O capítulo ainda apresenta informações sobre o Curso de Especialização em Cenografia (pós-graduação *lato sensu*) realizado pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, na cidade de Curitiba, turma de 2009-2010 e turma de 2013-2014, considerando sobre a grade curricular, o perfil docente e discente do curso, realizando uma avaliação sobre a proposta.

Conceitos de cenografia e o trabalho do cenógrafo

O processo de elaboração do projeto para o Curso de Especialização em Cenografia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba, conduziu a um processo de reflexão que respondesse a duas questões: O que é cenografia hoje? O que é importante que um cenógrafo saiba para o desempenho da profissão?

Realizando uma consulta a bibliografia nacional em livros, artigos e dissertações de mestrado sobre cenografia (que ainda é muito pouca no Brasil), pode-se perceber que muitos autores brasileiros

iniciam seus escritos procurando responder e conceituar exatamente estas duas perguntas: O que é cenografia? Quais são as bases das ferramentas inerentes à linguagem cenográfica?

Praticamente todas as publicações brasileiras consultadas apresentam uma conceituação. O termo "cenografia é" é utilizado muitas vezes em sua negativa "cenografia não é", como forma de delineação e esclarecimento: "cenografia não é decoração, nem composição de interiores" (DIAS, 2004, p. 59); "cenografia não é apenas uma profissão: é um ofício. Quem aprende ensina para o outro, que transmite seus conhecimentos para outrem, e assim está garantida a perpetuidade desta arte" (VIANA, 2004, p. 198).

Uma definição de cenografia demonstra não apenas um conceito, mas uma prática cultural (que por isso se modifica no tempo e no espaço) e que consequentemente acarreta na formação de profissionais de maneira diferenciada. Por essa razão, muitos pesquisadores sobre cenografia estabelecem uma revisão história ou estabelecem comparações temporais, procurando evidenciar as diferenças principais.

Uma das primeiras publicações brasileiras na área é o pequeno livro *Cenografia*, de Anna Mantovani (1989), que se dedica à revisão histórica da linguagem, apresentando uma breve introdução ao tema. A pesquisadora define: "cenografia hoje, é um ato criativo – aliado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas – que tem *a priori* a intenção de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público" (MANTOVANI, 1989, p. 12).

Uma das características do teatro contemporâneo é a percepção do espaço e das diferentes possibilidades e dinâmicas que a organização espacial provoca no ato teatral e em seus participantes (atores e espectadores), questão já preconizada, por exemplo, por Antonin Artaud. A busca por dinâmicas espaciais que proponham novas relações entre atores e espectadores, inclusive dissolvendo estas fronteiras, configura-se como um dos marcos maiores do teatro

a partir da segunda metade do século XX, tanto no abandono da sala tradicional à italiana quanto em sua ressignificação e uso. Diversos encenadores têm seu trabalho destacado no panorama mundial pela exploração das relações espaciais e pelas proposições das condições de relacionamento, explorações de lugares ou organizações diferentes e específicos para cada peça, como Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Antônio Araújo, entre muitos outros. Experiências que devem muito a contribuição de arquitetos e cenógrafos, geralmente não tão afamados quanto os diretores.

Este aspecto da relação cena/público é destacado por Urssi, que defende que ao se falar sobre cenografia é importante considerar o espectador e tomar a cenografia como ato perceptivo, relacional e significativo (URSSI, 2006, p. 80). "A cenografia não existe como um trabalho de arte autônomo, estará sempre incompleta até a ação do ator em seu espaço atuando e encontrando o espectador" (URSSI, 2006, p. 77).

Vários autores apontam este aspecto da cenografia como criação da *visualidade* e da *espacialidade*. João Carlos Machado (Chico Machado) é um destes que propõe: "considerar a cenografia não apenas como ilustração visual de um texto, mas como a materialização visual e espacial do evento teatral que envolve o ator e o espectador" (MACHADO, 2006, p. 54).

Essa questão leva, em alguns casos, ao próprio questionamento de termos e denominações, como Urssi, que emprega em alguns momentos o termo "*designer* ambiental" como sinônimo de cenógrafo, ou Gianni Ratto que afirma radicalmente: "acho que a cenografia, no sentido mais corriqueiro da palavra, morreu; morreu, como a fênix, para renascer renovada e revigorada de suas próprias cinzas. [...] ela até poderia mudar de nome: poderíamos chamá-la de espaço cênico, área de ação, clima tridimensional, atmosfera dramática, etc." (RATTO, 2001, p. 40).

Conceituando cenografia, Ratto destaca o aspecto espacial: "Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, podemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço" (RATTO, 2001, p. 22).

Outro aspecto respondendo às perguntas iniciais, diz respeito à função da cenografia. José Dias afirma que é função da cenografia informar e comunicar (DIAS, 2004). Para Urssi, o espetáculo constrói um ambiente onde o espectador recebe simultaneamente diversos tipos de informações, em vários níveis de codificação, sendo necessário ao espectador descobrir o conjunto de intenções e sistemas significantes para a produção de sentido (URSSI, 2006, p. 79).

Se por um lado alguns autores enfatizam o caráter informativo e comunicacional da cenografia, Chico Machado, em seu artigo *Três paradigmas para a cenografia: instrumentos para a cena contemporânea,* destaca as diferenças entre *linguagem* e *percepção* em proposições cenográficas (visuais e espaciais). Ele tece considerações a partir da linguística e da sintaxe, assim como pela fisiologia da percepção humana, mencionando haver um deslocamento de ênfase em algumas propostas contemporâneas:

> Assim, ao deslocamento do produto para o processo corresponde outro deslocamento importante, da ênfase na linguagem (preocupação em articular as soluções internas de um produto) para a ênfase na percepção (preocupação com o processo de percepção que este produto provoca na mente do observador). Neste sentido, é também um deslocamento de dentro para fora da obra de arte: para o que está em torno dela e para a relação que pode estabelecer com o observador. (MACHADO, 2006, p. 52)

Esse artigo de Machado oferece uma contribuição diferente de outros autores nacionais, pois traz à pauta uma reflexão sobre recursos e procedimentos da criação articulados com a recepção, discutindo o lugar de concretização da cenografia: será no cenário material ou na subjetividade do espectador? Esclarecendo o conceito de virtualidade, ele conceitua a cenografia virtual:

> o que chamo aqui de *cenografia virtual* é o fenômeno que é despertado na percepção do observador e que é aceito por ele, de alguma forma, dentro do espaço ficcional do drama. Ela surge da soma do que é dado pelo objeto artístico (som, imagem, palavra) com o instrumental psíquico e físico do espectador: sua percepção sensorial, sua percepção intuitiva, suas vivências e experiências, sua memória, seu imaginário e sua referência do real. (MACHADO, 2006, p. 54)

Referindo-se à história do teatro, Miriam Aby Cohen relembra outro aspecto da atualidade que é a diversidade dos contextos e das múltiplas dinâmicas de relação do cenógrafo com a produção artística.

Diversos autores nacionais apresentam na descrição do processo de criação cenográfica uma hierarquia centralizada no diretor e no texto dramático. Cohen, no entanto, relembra que uma característica da atualidade é a realização de distintos processos que implicam em diversas dinâmicas do cenógrafo com a produção teatral: a relação hierarquizada do cenógrafo (e todos os artistas) submetido verticalmente ao diretor e ao texto; a dinâmica do cenógrafo como um prestador de serviço, como um técnico, um "resolvedor" de problemas ou executor atendendo a uma proposta cerrada da direção; as relações de parceira com o diretor e demais criadores, em processos colaborativos; o cenógrafo como um deflagrador central ou propositor de processos criativos.

Estas dinâmicas implicam em diferentes compreensões sobre o fenômeno teatral e desencadeiam diferentes comportamentos criativos, o que exige uma capacidade de percepção, versatilidade e adaptabilidade maior do cenógrafo do que em outros períodos históricos. Como um articulador do processo criativo (MOTTA, 2003, p. 43-44), o cenógrafo precisa lidar com isto para estabelecer e conduzir processos com os diferentes agentes teatrais (artistas, técnicos e produção), com diferentes experiências e formações, como o diretor, o produtor, os atores, os cenotécnicos, os aderecistas, o figurinista, etc.

A própria delineação da atuação do cenógrafo torna-se muitas vezes difícil de se estabelecer. Ainda, se observado os currículos de cursos de formação em cenografia[1], percebe-se muitas vezes a indumentária, assim como outros elementos visuais do espetáculo, contemplados com grande peso.

José Dias é bastante enfático: "A cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenários, figurinos, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço" (DIAS, 2004, p. 57).

Embora diversos autores distingam a cenografia de outras profissões relacionadas, como o cenotécnico, o maquinista, o aderecista, o figurinista e o iluminador, percebe-se na prática profissionais que desenvolvem muitas vezes mais de uma destas tarefas; tanto como forma de propor uma unidade visual ou quanto como forma de viabilizar a produção por questões financeiras. Para Ratto, mais do que ter certa polivalência, é importante para o processo criador o conhecimento prático: "um cenógrafo tem a obrigação de dominar as técnicas de construção, entender de madeira, etc.; enfim saber ele próprio

1 Viana apresenta a estrutura de disciplinas do curso da USP, em 2004, bem como de importantes cursos de outros países, como Chile, Portugal, Inglaterra e Estados Unidos.

construir, executar, exigir, fornecendo desenhos corretos, em escala, desenhos executivos detalhados... nos mínimos detalhes." (RATTO, 2001, p. 109). Existem, assim, dois aspectos ponderados: um ponto de vista pedagógico e um ponto de vista do mercado de trabalho.

Para Rita de Cássia Borges, "Cenografia é uma arte plástica e uma arte dramática. [...] Um cenógrafo é um ator-plástico. Tem uma formação de arte plástica e arte dramática." (BORGES, 1987, p. 8-9). O termo "ator-plástico" parece propor uma mescla desta "dupla cidadania" que a autora identifica na cenografia, dos âmbitos visuais e cênicos.

Aby Cohen propõe a distinção de termos e o uso de expressões como forma de facilitar a compreensão e organização das práticas. Ela utiliza o termo artes visuais cênicas, que compreendem a cenografia, a indumentária, a iluminação, a maquiagem, os adereços e os objetos cênicos.

Cohen também destaca que o próprio termo "cenografia" tem sofrido ampliações e certa banalização (tudo pode ser "cenografado" nos tempos atuais ou, pior, quando o termo é tomado como "dar uma cenografada" no sentido de "disfarçada" aparente na situação). Cohen apresenta a diferenciação entre Cenografia e Cenografia Aplicada, relembrando que a prática cenográfica não se restringe nos dias atuais necessariamente a expressões artísticas (teatro, ópera, dança, cinema, televisão, *shows* e carnaval). A Cenografia, nascida no teatro, tem finalidade artística e a Cenografia Aplicada, visa atender a um cliente em uma solicitação mercadológica: a decoração de ambientes (vitrines e decorações para o comércio, parques e restaurantes temáticos), desfiles de moda, *stands*, exposições e eventos. Os domínios requeridos do cenógrafo se ampliam para além das diferentes linguagens artísticas, para as diferentes linguagens comerciais.

A Cenografia poderia ser definida como uma área multidisciplinar, que envolve conhecimentos de quatro áreas principais: Teatro, Arquitetura, *Design* e Artes Visuais. Cyro del Nero indica

algumas disciplinas destas áreas: pintura, escultura, arquitetura, ornamentação, artesanato, decoração, mobiliário, desenho técnico e artístico, geometria, perspectiva, projeções, óptica, iluminação (2008, p. 30). Ele também relaciona a importância do conhecimento de história geral e social, história do teatro, história das artes visuais, história da indumentária e dramaturgia.

Gianni Ratto também destaca a importância do domínio de conteúdos históricos, assim como conceituais e tecnológicos. Nelson Urssi aponta a necessidade do cenógrafo saber desenvolver um trabalho completo de um espetáculo: conceito, projeto, apresentação, planejamento, realização e documentação (URSSI, 2006, p. 1 0).

Diante de todas estas considerações, pode-se delinear o perfil de um cenógrafo contemporâneo ideal. Qual deveria ser a formação deste cenógrafo ideal? Como proporcionar a esse artista uma formação "completa"? Dada a carência de cursos e espaços para a reflexão, sistematização de pesquisas e formação em cenografia, é pertinente cultivar uma atitude de "processo" e constante revisão sobre os rumos tomados. Tendo em vista a amplitude e complexidade do quadro, parece ser impossível formar o cenógrafo idealizado. No entanto, o desafio está lançado e a carência de propostas é perceptível.

Elaborar, portanto, um rol de disciplinas e elencar professores a elas significa pormenorizar um conceito de cenografia e o delineamento sobre a prática do teatro como um todo.

Ensino e formação em cenografia e o curso da UTFPR em 2009-2010

A formação de cenógrafos no Brasil tem sido desenvolvida ao longo dos anos principalmente por meio do aprendizado prático em produções teatrais profissionais ou amadoras, com atuações autodidatas ou como assistentes de profissionais. Existem cursos livres no país, a maioria de curta duração e *workshops* oferecidos por iniciativas diversas: projetos governamentais, instituições de ensino ou iniciativas individuais e

privadas. Somente na região sudeste do país existem instituições que ofertam curso superior em Cenografia: UNIRIO, UFRJ e USP.

Miriam Aby Cohen, em sua pesquisa de mestrado (2007), destaca que a formação acadêmica em Cenografia já é prevista no país desde 1965 pelo Conselho Nacional de Teatro, que regulamentou com a Lei nº 464, três áreas de formação no ensino superior: Direção Teatral, Cenografia e professorado de Arte Dramática. A partir de 1971, foram criados os bacharelados em Artes Cênicas com quatro habilitações: Cenografia, Direção Teatral, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro. Nas últimas décadas no Brasil, foram criados diversos cursos superiores na área, e o que se observa é uma predominância de cursos nas áreas de licenciatura em teatro e em interpretação[2].

Outra possibilidade de formação na área é por meio de cursos de pós-graduação especialização *lato sensu*. Nesse âmbito, encontra-se o curso oferecido pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba, que, se não tiver sido o único em seu período de realização, é um dos poucos sendo realizados no país.

O teatro está presente na Universidade Tecnológica Federal do Paraná desde 1972 (quando a instituição era ainda Escola Técnica Federal), por meio do grupo de teatro desenvolvido como atividade do Departamento de Extensão. Embora a UTFPR não ofereça cursos curriculares nas áreas de artes, ela oferece, há várias décadas, cursos nas áreas de decoração, mobiliário e *design*, com variações de enfoques e denominações.

Motivado pelas discussões geradas nos últimos anos a partir das Manhãs Iluminadas, promovido pela ABrIC (Associação Brasileira de Iluminação Cênica), em Curitiba, passei a considerar a possibilidade de desenvolver algum curso na área de cenografia ou iluminação cênica junto à UTFPR. Visto que estas áreas aproximam-se do perfil tecnológico da instituição, pareceu-me propício a elaboração de um projeto.

---

2 Miriam Aby Cohen desenvolve um importante estudo sobre este tema. Desenvolvi, motivado por esta pesquisa, o artigo *Formação, ensino e pesquisa em cenografia no sul do Brasil*, na *Revista Científica/FAP*, publicado em 2009.

Algumas formas de viabilização foram analisadas: ser um curso de extensão, ou técnico, ou graduação. Por fim, analisando as possibilidades e os requisitos regulamentares da instituição e legislativas da profissão, assim como do Ministério da Educação, a opção mais viável e interessante configurou-se no formato e nível de pós-graduação *lato sensu* – especialização.

Embora a carga horária seja muito inferior a uma graduação, o que limita as disciplinas oferecidas e a amplitude dos conteúdos e práticas, o aluno provém, *a priori*, de formações aprofundadas em uma das áreas de afinidade (teatro, arquitetura, *design* ou artes visuais), estando já dotado de conhecimentos e práticas relevantes. Sendo curso de pós-graduação, também seria possível o envolvimento de vários docentes de outras instituições de ensino e artistas, o complementando o quadro docente disponível na UTFPR.

Algumas exigências se impuseram: ser um curso com carga horária mínima de 360 horas/aula; todos os professores possuírem titulação mínima de especialistas (sendo que a UTFPR não reconhecia o "notório saber" como qualificação, até 2012); possuir equivalência na quantidade e na carga horária de professores pertencentes à UTFPR e de outras instituições.

Considerando o quadro docente do Departamento de Desenho Industrial (DADIN) que atua em cursos de graduação e especialização nas áreas de *design* gráfico, *design* de móveis, *design* de produtos e decoração de interiores, foi possível identificar professores qualificados para a estruturação de uma proposta em cenografia. Embora estes docentes não possuíssem experiência na área cenográfica ou teatral, possuem conhecimentos sistematizados que poderiam contribuir para o ensino da cenografia. Desta forma, caberia aos professores visitantes a responsabilidade de criar as conexões com estes temas e trazer as reflexões teatrais e cenográficas à sala de aula.

Elaborado e aprovado o projeto do curso internamente, foi procurado o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos

de Diversão no Estado no Paraná (SATED/PR) com fins de solicitar reconhecimento da proposta, viabilizando a obtenção de atestados de capacitação profissional para o Registro Profissional de Cenógrafo junto à Superintendência Regional do Trabalho aos alunos que apresentarem os certificados de conclusão do curso. Com a "benção" do órgão de reconhecimento profissional, o curso passou também a gozar da qualidade de profissionalizante.

Também foi proposta oferecer o curso com uma estrutura viável à participação de pessoas residentes fora da cidade de Curitiba, provindas do interior do Paraná ou de estados próximos, como Santa Catarina e São Paulo. Por isso, as aulas foram realizadas, na turma de 2009-2010, em blocos intensivos de 20 horas semanais (tardes e noites de sextas-feiras, manhãs e tardes de sábados), duas a três semanas por mês. Essa estrutura também viabilizaria a inclusão de professores de outros estados com disciplinas intensivas, tornando mais viável suas estadias em Curitiba. Como forma de aliviar o cansaço destas "maratonas", algumas disciplinas foram intercaladas, chegando a ser desenvolvidas até três disciplinas ao mesmo tempo, cada uma em um ou mais turnos de cinco horas-aula. A primeira turma teve aulas de maio de 2009 a março de 2010, e o prazo para entrega da monografia em junho.

O curso da UTFPR tem como objetivos: "Oferecer à comunidade um curso especializado para a formação e o aprimoramento profissional voltados à criação cenográfica, abordando questões de arquitetura, *design*, artes visuais e linguagem teatral, permeados por reflexões que fundamentem os processos criativos e artísticos. O curso visa também ao desenvolvimento de pesquisas científicas em temas relacionados à cenografia e ao espaço teatral" (PROJETO, 2008, p. 3).

Após a divulgação e a seleção, a primeira turma teve 20 alunos provindos de dez instituições de ensino superior diferentes, sendo sete alunos graduados em instituições públicas e treze, em privadas. Dois alunos residiam em Santa Catariana, um em São Paulo e os demais

no Paraná. As áreas de formação discente corresponderam a: doze graduados em arquitetura, um graduado em licenciatura em teatro, dois em artes visuais, dois em desenho industrial/*design*, um em publicidade, um em teologia (com prática na área cenográfica), um em secretariado executivo (com prática na organização de eventos). Dos 20 alunos, dois já possuíam registro profissional de cenógrafos.

O curso foi concebido com uma carga horária curricular de 360 horas/aulas, além de atividades não obrigatórias oferecidas paralelamente, tais como palestras, oficinas com profissionais da área cenográfica e visitas técnicas a teatros. Esta proposta surgiu com a finalidade de possibilitar o envolvimento de profissionais da área teatral que, por não possuírem titulação acadêmica exigida, poderiam contribuir com a formação dos alunos do curso, uma vez que não há exigência de titulação acadêmica para esses casos.

O perfil do curso foi definido optando-se por: a) centralizar na cenografia teatral e não estender para a direção de arte de cinema, televisão e publicidade; b) focar na cenografia e no espaço cênico, sem estender para a área de figurinos, como acontece em vários cursos de cenografia; c) sendo a cenografia uma área que articula conhecimentos de diversas áreas, a opção foi de passar pelas diversas áreas de conhecimentos, mesmo que de forma breve. Considerando-se que os alunos proviriam de graduações em áreas correlacionadas, algum conhecimento prévio se faria presente e, provavelmente, redundante para alguns alunos, ao mesmo tempo que nova para outros; d) valorização da pesquisa; e) ênfase no processo reflexivo e conceitual, mais do que na prática de confecções cenotécnicas.

O currículo ficou definido com as seguintes disciplinas, carga horária, ementa e professor:

- **História do espaço teatral** (40 horas) Ementa: Formas espaciais do lugar teatral. Princípios de arquitetura cênica. Espaços abertos, fechados, a rua. Aspectos da história do teatro. Modificações do espaço teatral no século XX. Ismael

Scheffler, UTFPR (Graduação em Bacharelado Direção Teatral, Especialização e Mestrado em Teatro, doutorando em Teatro).

- **Sociedade e espaço teatral** (20 horas) Ementa: Contextos culturais e a constituição dos espaços teatrais. Organizações sociais e econômicas como determinadoras do teatro. Relações entre ética e estética na escolha do espaço teatral. Walter Lima Torres Neto, UFPR (Graduação em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação e em Direção Teatral, Mestrado e Doutorado em Teatro – Artes do Espetáculo Teatro).
- **A modernização teatral e a cena contemporânea** (20 horas) Ementa: O teatro no final do século XIX e o movimento de modernização da cena ocidental. Direção x Encenação. As vanguardas teatrais. Tendências do teatro contemporâneo. Walter Lima Torres Neto.
- **História das Artes Visuais** (40 horas) Ementa: Principais manifestações artísticas e suas relações com o espaço, da Pré-história ao contexto contemporâneo. Pintura e representação do espaço. Escultura e espaço de apresentação. *Happening, performance*, instalação: espaço e tempo. Novas mídias e o espaço virtual. Ana Paula França Carneiro da Silva, UTFPR (Graduação em Desenho Industrial, Especialização em História da Arte do século XX, Mestre em Artes Visuais).
- **Iluminação cênica** (30 horas) Ementa: A Iluminação Cênica como linguagem visual do Espetáculo. Conceitos e funções. Equipamentos de luz e fontes alternativas. Metodologia e Processo de Criação de um Projeto de Iluminação. Documentos da Luz: Mapa, Roteiro e Relação. Iluminação e projeções de imagens como cenografia. Nádia Luciani, FAP **(**Graduação em Comunicação Visual, com pesquisa de graduação em *Design* Teatral – Iluminação Cênica, Especialista em *Design*).

- **Interdisciplinaridade artística contemporânea** (20 horas) Ementa: Da "Arte Total" às dissoluções das fronteiras artísticas. Questões para a formação do artista na atualidade. Amábilis de Jesus da Silva, FAP (Graduação em Educação Artística, Especialização em Fundamentos Estéticos para a Arte-Educação e Mestrado em Teatro, cursando doutorado em Teatro).
- **Apropriação e memória da arquitetura** (20 horas) Ementa: Simbologia e imaginário da arquitetura e da urbanidade. Dramaturgia do espaço. Teatro ambiental. Antônio Carlos de Araújo Silva, USP (Graduação em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro e em Direção Teatral, Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes).
- **Materiais cenográficos** (30 horas) Ementa: Estudo de materiais aplicados à cenografia. Renato Bordenousky Filho, UTFPR e PUCPR (Graduação em Desenho Industrial e Mestrado em Educação).
- **Composição visual em cenografia** (30 horas) Ementa: Composição, conceitos e aplicações, em cenografia. Uso dos elementos estruturais: Ponto, Linha, Forma e Volume. Elementos intelectuais da composição: Equilíbrio, Proporção, Harmonia, Ritmo, Movimento, Unidade, Repetição Simples e Complexa, Fusão, Composição e Percepção Bi e Tridimensional. Percepção do Movimento. Toshiyuki Sawada, UP (Graduação em Licenciatura em Desenho, Licenciatura em Desenho Mecânico, Licenciatura em Desenho Técnico, Licenciatura em Fundamentos da Linguagem Visual, Licenciatura em Composição Plástica, Aperfeiçoamento em Desenho, Especialização em *Design* de Interiores).
- **Representação gráfica** (30 horas) Ementa: Esboço. Desenho artístico e desenho técnico. Perspectiva. Proporção. Representação gráfica. Luz e sombra. Estudo das cores.

Volume. Texturas. Softwares específicos. Fotografia. Ivone Terezinha de Castro, UTFPR (Graduação em Comunicação visual e Mestrado em Tecnologia).

- **Teoria da comunicação e semiótica** (20 horas) Ementa: Teorias da comunicação. Funções de linguagem. Percepção e semioses. O modelo triádico peirciano. Signo no teatro. Denotação e conotação. Dimensões sintática, semântica e pragmática. A intersemiose e a produção de linguagens. Laís Cristina Licheski, UTFPR (Graduação em Comunicação Visual, Graduação em Formação de Professores de Disciplinas Especiais, Especialização em História da Arte – Arquitetura e Artes Plásticas, Mestrado em Educação – Pedagogia Universitária e Doutorado em Engenharia de Produção – Ergonomia).
- **Projetos e registros cenográficos** (20 horas) Ementa: Plantas. Maquetes. Fotografia e filmagem como formas de registro. Processos de criação em cenografia. José da Silva Dias, UNIRIO e UFRJ (Graduação em Artes Cênicas, Especialização em Didática, Mestrado e Doutorado em Artes).
- **Metodologia da Pesquisa** (20 horas) Ementa: Fundamentos da metodologia científica. Normas para elaboração de trabalhos acadêmicos. Elaboração de artigo científico. Fontes de Pesquisa. Métodos e técnicas de pesquisa. Estrutura do projeto de pesquisa. Instrumentos de coleta de dados. Laíze Márcia Porto Alegre, UTFPR (Graduação em Desenho Industrial, Mestrado em Tecnologia e Doutorado em Educação).
- **Prática de Metodologia da Pesquisa** (20 horas) Ementa: Definição do projeto de pesquisa. Análise dos dados. Estrutura da Monografia. Pesquisa sobre arte e em arte. Prática cenográfica, registros e escrita monográfica. Ismael Scheffler e Laíze Márcia Porto Alegre.

Como forma de complemento, nas atividades paralelas foram oferecidas palestras sobre indumentária, processos de criação em artes visuais cênicas, materiais e cenotécnica, cenografia para *ballets* e óperas, além de visitas técnicas a edifícios teatrais.

Ao final do período das disciplinas, foi aplicado aos alunos um questionário de avaliação com diversos itens. Em um olhar amplo após todas as disciplinas ministradas, considerando sobre as diversas áreas necessárias à formação de um cenógrafo, treze dos dezessete alunos ouvidos consideraram que as disciplinas deram uma cobertura satisfatória ou excelente. Como sugestões de disciplinas que poderiam ser incorporadas ao programa, foram apontadas de forma mais expressiva: dramaturgia, cenotécnica e atividades práticas cenográficas. Os três temas, conceitos ou conhecimentos que foram mencionados pelos alunos como melhor trabalhados no curso foram: espaço teatral, História do Teatro e composição (a questão não oferecia alternativas, com o propósito de não induzir respostas; os termos foram livremente propostos pelos alunos).

Encontrar formas de realizar práticas cenográficas em situações teatrais reais configurou-se como uma dificuldade na organização do curso por dois motivos: não existir na UTFPR cursos de direção teatral que pudessem envolver os estudantes de cenografia em montagens de espetáculos; pelo tempo total do curso ser restringido a cerca de um ano letivo e meio, dando pouco tempo para uma prática completa. A alternativa encontrada foi de propor exercícios nas disciplinas. Outra forma foi propor que o trabalho de pesquisa de final de curso pudesse ser atrelado a uma realização cenográfica.

Assim, como trabalho de conclusão de curso foram propostas aos alunos duas alternativas: ou a pesquisa *sobre* cenografia, ou a pesquisa *em* cenografia, tomando como referência o entendimento de pesquisa *em* arte (BRITES, TESSLER, 2002). Para a pesquisa *em* cenografia, o estudante poderia se envolver em um projeto completo e real. Para isto, o aluno deveria encontrar um projeto real e consistente para desenvolver a

cenografia e sua pesquisa prática, produzindo, atrelado a isto, uma monografia. Embora diversos alunos tenham se interessado pela proposta, foram muitas as dificuldades de encontrar produções que coincidissem com o calendário de entrega da monografia e a estreia do espetáculo, o que possibilitou que apenas um trabalho seguisse por esta opção.

Nas monografias de conclusão, os temas foram bastante variados, abordando: análises de cenografia de espetáculos teatrais, teatro de animação, processos de criação, espaços alternativos, espaço urbano, a cenografia aplicada a espaços comerciais, corporativos, expositivos, o ensino da cenografia, arquitetura teatral e cenotécnica, entre outros.

Em julho de 2010, o curso concluiu suas atividades formando 17 Especialistas em Cenografia.

Considerações sobre o curso da UTFPR em 2013-2014

Após a conclusão dos trabalhos da turma de 2009-2010, o curso foi novamente ofertado em 2013. A segunda turma do Curso de Especialização em Cenografia da UTFPR aconteceu entre abril de 2013 e junho de 2014, com a entrega dos trabalhos finais em setembro.

O projeto do curso foi revisado, tomando-se em conta diversos aspectos da experiência da primeira turma e a avaliação final feita com os alunos. Assim, o currículo foi revisto e ampliado: das 360 horas/aulas curriculares iniciais, passou-se a 470 horas/aula, além de propor atividades paralelas não curriculares (visitas técnicas, palestras e bate-papos com artistas, idas a espetáculos, oficinas curtas).

Significativa parte do currículo foi mantida, algumas disciplinas ampliadas em sua carga horária e algumas novas disciplinas incluídas. Uma proposta foi de aumentar a experimentação prática, alterando-se o enfoque metodológico de algumas disciplinas e incluindo-se outras. Ateliês e laboratórios foram propostos como ambientes caracterizados

pela experimentação prática, pelo empenho do corpo, visando-se não necessariamente o desenvolvimento do domínio de técnicas, mas ambientes onde o conhecimento pudesse ser construído na relação direta, no desenvolvimento de habilidades como a criatividade, a inventividade, a ousadia, a valorização da intuição, a capacidade de observação, entre outros.

O currículo oferecido assumiu a seguinte conformação, tendo também alterações do quadro docente:

- **História da cenografia e do lugar teatral** (40 horas) Ementa: Características da arquitetura cênica. Espaços abertos, fechados, a rua. Modificações do espaço teatral no século XX. Espaço cênico e lugar teatral – dimensões estruturais do espaço no teatro Tipologias espaciais. Introdução à história do teatro. Ismael Scheffler, UTFPR (Graduação em Bacharelado em Direção Teatral, Especialização, Mestrado e Doutorado em Teatro).
- **Sociedade e espaço teatral** (20 horas) Ementa: Contextos culturais e a constituição dos espaços teatrais. Organizações sociais e econômicas como determinadoras do teatro. Relações entre ética e estética na escolha do espaço teatral. Walter Lima Torres Neto, UFPR (Graduação em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação e em Direção Teatral, Mestrado e Doutorado em Teatro – Artes do Espetáculo Teatro).
- **A modernização teatral e a cena contemporânea** (20 horas) Ementa: O teatro no final do século XIX e o movimento de modernização da cena ocidental. Direção x Encenação. As vanguardas teatrais. Tendências do teatro contemporâneo. Walter Lima Torres Neto.
- **História das Artes Visuais** (40 horas) Ementa: Principais manifestações artísticas e suas relações com o espaço, da Pré-história ao contexto contemporâneo. Pintura

e representação do espaço. Escultura e espaço de apresentação. *Happening*, *performance*, instalação: espaço e tempo. Novas mídias e o espaço virtual. Simone Landal, UTFPR (Graduação em Desenho Industrial, Especialização em História da Arte e Mestrado em Comunicação e Linguagens).

- **Interdisciplinaridade artística contemporânea** (20 horas) Ementa: Da "Arte Total" às dissoluções das fronteiras artísticas. Questões para a formação do artista na atualidade. Amábilis de Jesus da Silva, FAP (Graduação em Educação Artística, Especialização em Fundamentos Estéticos para a Arte-Educação e Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes Cênicas).
- **Introdução à dramaturgia** (20 horas) Ementa: Características do texto dramático. Gêneros literários. Gêneros teatrais. Teatro e poesia. O texto teatral na história do teatro. A dramaturgia no teatro grego clássico, no Renascimento, no Romantismo, no Naturalismo. O distanciamento brechtiano. O pós-dramático. Maurini de Souza, UTFPR (Graduação em Letras e Jornalismo, Mestrado em Letras e Doutorado em Linguística).
- **Apropriação e memória da arquitetura** (15 horas) Ementa: Simbologia e imaginário da arquitetura e da urbanidade. Dramaturgia do espaço. Teatro ambiental. Antônio Carlos de Araújo Silva, USP (Graduação em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro e em Direção Teatral, Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes).
- **Projetos e registros cenográficos** (30 horas) Ementa: Plantas. Maquetes. Projetos. Registros. Processos de criação em cenografia. José da Silva Dias, UNIRIO e UFRJ (Graduação em Artes Cênicas, Especialização em Didática, Mestrado e Doutorado em Artes).

- **Composição visual em cenografia** (30 horas) Ementa: Composição, conceitos e aplicações, em cenografia. Uso dos elementos estruturais: Ponto, Linha, Forma e Volume. Elementos intelectuais da composição: Equilíbrio, Proporção, Harmonia, Ritmo, Movimento, Unidade, Repetição Simples e Complexa, Fusão, Composição e Percepção Bi e Tridimensional. Percepção do Movimento. Eliane Betazzi Bizerril Seleme, UTFPR (Graduação em Desenho Industrial e Mestrado em Engenharia da Produção).
- **Atelier de criação plástica** (40 horas) Ementa: Esboço. Perspectiva. Proporção. Estudo do claro, escuro e sombras. Estudo das cores. Volume. Texturas. Fotografia. Representação dinâmica. Criatividade. Ismael Scheffler e Ivone Terezinha de Castro, UTFPR (Graduação em Comunicação Visual e Mestrado em Tecnologia).
- **Atelier de materiais e técnicas cenográficas** (40 horas) Ementa: Estudo de materiais aplicados à cenografia. Materiais estruturais. Materiais de revestimento. Pintura. Modelagem. Processos de criação e confecção. Alfredo Gomes Filho, Villa Hauer Cultural (Graduação em Teologia e Especialização em Cenografia).
- **Laboratório de experimentação espacial** (20 horas) Ementa: O corpo no espaço. Percepção sensível do ambiente. Níveis do corpo e do espaço. O espaço dinâmico. O centro e a periferia. Dinâmica espacial das paixões. Ismael Scheffler.
- **Laboratório de iluminação cênica** (30 horas) Ementa: A Iluminação Cênica como linguagem visual do Espetáculo. Conceitos e funções. Equipamentos de luz e fontes alternativas. Metodologia e Processo de Criação de um Projeto de Iluminação. Documentos da Luz: Mapa,

Roteiro e Relação. Iluminação e projeções de imagens como cenografia. Nádia Luciani, FAP **(**Graduação em Comunicação Visual, com pesquisa de graduação em *Design* Teatral – Iluminação Cênica, Especialização em *Design*, Mestrado em Teatro).

- **Análise dramaturgia, cênica e cenográfica** (60 horas) Ementa: Análise dramatúrgica. O texto teatral e a cenografia. Princípios de direção cênica. Direção e cenografia. Inter-relação dos elementos cênicos. Processos de criação. Análise dos elementos visuais da encenação. Ismael Scheffler, Ivone Terezinha de Castro e Maurini de Souza, UTFPR.
- **Cenografia aplicada a exposições** (20 horas) Ementa: Cenografia teatral e cenografia aplicada ao design de exposições. Conceituação, caracterização e histórico das exposições. Projetos em design de exposições. Simone Landal, UTFPR.
- **Metodologia da Pesquisa** (25 horas) Ementa: Fundamentos da metodologia científica. Normas para elaboração de trabalhos acadêmicos. Elaboração de artigo científico. Fontes de Pesquisa. Métodos e técnicas de pesquisa. Projeto de pesquisa. Instrumentos de coleta de dados. Laíze Márcia Porto Alegre, UTFPR (Graduação em Desenho Industrial, Mestrado em Tecnologia e Doutorado em Educação).

Pode observar-se acima a inclusão de novas disciplinas, como: *Cenografia aplicada a exposições; Introdução à dramaturgia*; *Laboratório de experimentação espacial;* e *Análise dramaturgia, cênica e cenográfica*. Esta última foi proposta com uma configuração particular.

Análise dramaturgia, cênica e cenográfica foi pensada como uma forma de possibilitar aos alunos uma relação direta com produções teatrais, envolvendo três docentes simultaneamente. A disciplina foi elaborada para ser realizada em torno de quatro espetáculos diferentes. Cada um desses blocos foi concebido para ter 15 horas/aulas, divididas em três encontros. O primeiro encontro visava colocar o aluno em contato com um texto teatral (ou uma obra de referência para a criação dramatúrgica do espetáculo) e o desenvolvimento de análise do texto, instigando-se a interação também por exercícios criativos. Era um encontro preparatório.

O segundo encontro correspondia à fruição direta do espetáculo em cartaz, indo com a turma ao teatro, assistindo à montagem cujo texto foi trabalhado no primeiro encontro. Sempre que possível, foram associados bate-papos com artistas envolvidos no espetáculo, de forma a conhecer o processo de criação com suas as dificuldades e resoluções, as escolhas cênicas da direção e dos diferentes profissionais envolvidos na criação da produção, enfatizando-se a cenografia.

O terceiro encontro destinava-se à problematização do espetáculo, propondo-se atividades como a leitura e a análise de críticas, análise do bate-papo, leitura de entrevistas com o cenógrafo, propondo-se também a realização de atividades gráficas como a realização de croquis ou plantas baixas da cenografia vista, complementando os estudos com a leitura de textos teóricos, proporcionando compreender o espetáculo dentro de uma panorama cultural mais amplo.

Essa disciplina foi construída, em parte, a partir dos espetáculos escolhidos dentre os ofertados na cidade. Ela permitiu o aprofundamento do estudo dramatúrgico, de reflexões sobre teoria da comunicação, semiótica e a utilização de outras ferramentas de análise teatral, a reflexão sobre o papel da crítica teatral, o entendimento de princípios de direção, a articulação de processos de criação cênica e a colaboração de distintos profissionais.

Laboratório de experimentação espacial foi proposto como uma disciplina prática de experimentação pela vivência direta do corpo que (inter)age com o espaço. A disciplina não pretendia o ensino de técnicas ou a transmissão de informações. Quando se trata de formação em arte, ensinar "criatividade" implica no desenvolvimento de atitudes e posturas, em certa medida, mais do que em ensinar técnicas e procedimentos. Mobilizar o corpo sem a "proteção" de carteiras escolares, pranchetas, papéis, lápis ou o monitor de um computador, corresponde, muitas vezes, ao rompimento de paradigmas. O corpo bloqueado, o corpo tímido ou o corpo alienado por vezes evidencia-se e impõe dificuldades não meramente de ordem física, mas significativamente de ordem psicológica.

Conhecer o espaço é diferente de uma ideia sobre o espaço. A disciplina foi proposta a partir do princípio de que é pela experiência fenomenológica que o verdadeiro conhecimento se processa. A experiência corporal possibilita também uma aproximação ao trabalho do ator, já que passa a explorar o movimento e o espaço pela vivência direta. No entanto, a proposta referida não é de propor aos alunos-cenógrafos improvisações à semelhança de exercícios para atores, mas uma sensibilização dos sentidos e uma compreensão do espaço pela experiência do corpo e suas relações com outros corpos (humanos, objetos ou elementos da natureza ou arquitetura).

Como atividades paralelas, foram feitas visitas técnicas a teatros, oferecidas palestras sobre direção de arte para televisão e temas relacionados ao *design* cênico. O *Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena* foi realizado na UTFPR, Curitiba, de 06 a 09 de novembro de 2013, e deu oportunidade aos alunos do curso de especialização de participar de oficinas sobre arquitetura teatral, cenografia para *ballets* e espetáculos de dança, tecnologias da cena, além de temas também tratados em palestras, como figurino, maquiagem, iluminação e sonoplastia, mesas redondas sobre terminologias, formação em *design* cênico e organizações nacionais e internacionais em *performance design*. Nos dias do evento, os alunos puderam ter

contato com estudantes, pesquisadores e artistas profissionais de diferentes partes do Brasil e do exterior.

A turma de 2013-2014 teve 20 alunos, sendo seis alunos provindos de graduação em arquitetura e arbanismo, a maioria de universidades privadas; seis formados em teatro (licenciaturas, bacharelados em interpretação e direção teatral); seis alunos formados em áreas do *design*; um em artes visuais e um em musicoterapia (com experiência em teatro e cenografia). Um dos alunos já possuía registro profissional como cenógrafo. Dois alunos residiam em Santa Catarina e um, provindo do Ceará, transferiu-se provisoriamente à Curitiba.

O curso concluiu suas atividades formando 15 Especialistas em Cenografia.

Considerações finais

O curso de Especialização em Cenografia da UTFPR foi proposto com um enfoque na cenografia teatral, procurando considerar tendências contemporâneas da arte, o que perpassa também pela compreensão de diferentes formas de atuação profissional. Embora o campo de trabalho do cenógrafo se amplie, pulverizar demasiadamente o estudo para uma multiplicidade de linguagens e meios para um curso de média duração, pode pôr em risco saciar curiosidades sem, contudo, dar certo lastro referencial mais fortalecido.

Ao observarmos diferentes entendimentos do que é considerado necessário para a formação de um cenógrafo, podemos vislumbrar um perfil complexo bastante difícil de ser proposto em um curso de média duração, como um curso de especialização. Por isso, é preciso que se tenha claro que a participação de um aluno em um curso como este não lhe garante uma formação completa. Aliás, a formação do artista, um tanto complexa, é permanente e jamais acabada. O que o curso pode oferecer são subsídios, indicações, a aproximação com o universo, deixando, por fim, o aluno responsável pela sua trajetória e formação.

Não se pode esquecer, no entanto, que o curso, como pós-graduação, visa à formação de pesquisadores que desenvolvam um estudo especializado. Não se trata de um curso profissionalizante, no sentido de preparação técnica apenas. A formação teórica e intelectual está presente, possuindo o curso um caráter de "dupla cidadania": prático e conceitual, sendo que, por fim, essas duas áreas devem estar de tal forma articuladas para que se fortaleçam e permaneçam indissociadas.

Os constantes *e-mails* recebidos pedindo informações sobre o curso demonstram um interesse grande por formação na área cenográfica. Os interesses são variados, frequentemente voltados à cenografia aplicada, especialmente por parte de arquitetos e *designers*. O curso, contudo, está construído a partir do princípio de que a cenografia está no campo das artes, tendo surgido e se estabelecido como linguagem artística primeiramente no meio teatral. A bagagem de práticas e reflexões diversificadas acumulada ao longo de séculos permite um estudo rico sobre a constituição de ambientes e de proposições espaciais com uma complexidade ampla. É desse contexto que a cenografia vai sendo estendida para outros meios, como o comercial em suas diversas formas, em um período histórico mais recente. Muito ainda está por ser estudado, propondo também problematizações visando ao enriquecimento da área e a produção de publicações.

***** Significativa parte deste texto foi publicado nos *Anais da III Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais***,** realizada em 8 e 9 de Julho de 2010, na FURB, Blumenau, SC. O estudo enfocava a primeira turma, de 2009-2010. Para a publicação deste livro, o capítulo foi ampliado incluindo-se informações sobre a segunda edição do curso de Especialização em Cenografia, oferecido em 2013-2014.

Referências:

BORGES, Rita C. *Introdução à cenografia*. Florianópolis: [s.n.] – CIC, 1987.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações*, 2002. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br>. Acesso em: 02 jun. 2010.

BRITES, Elida; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

COHEN, Miriam A. *Cenografia brasileira século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino.* 2007. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DIAS, José. Cenografia: a arquitetura da emoção. *Revista O Teatro Transcende*, Blumenau, n. 13, p. 57-62, 2004.

MACHADO, João C. Três paradigmas para a cenografia: instrumentos pra a cena contemporânea. *Revista Cena.* Porto Alegre, n. 5, p. 47-60, 2006.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.

MOTTA, Gilson. Apresentação dos Cadernos de Cenografia da UFOP: a contribuição da abordagem cenográfica para a história do espetáculo teatral. In: III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII), 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2003. p. 42-44.

NERO, Cyro del. *Cenografia, uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2008.

_____. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia.* São Paulo: SENAC SP: SESC SP, 2009.

PROJETO de abertura do I Curso de Especialização em Cenografia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Curitiba, Departamento de Desenho Industrial. Curitiba, novembro de 2008. 24 p.

QUESTIONÁRIO de Avaliação geral do curso. I Curso de Especialização em Cenografia. Curitiba, março de 2010.

RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema.* São Paulo: Senac, 2001.

SCHEFFLER, Ismael. Formação, ensino e pesquisa em cenografia no sul do Brasil. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.4, n.2, p.120-137, jul./dez. 2009.

_____. Formação em Cenografia: o Curso de Especialização em Cenografia da UTFPR. In: III Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais, 8 e 9 de Julho de 2010, Blumenau. *Anais...* Blumenau: FURB, 2010.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VIANA, Fausto. A cenografia na ECA-USP. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 4, p. 193-199, 2004.

2. O PROCESSO CRIATIVO DA CENOGRAFIA NO GRUPO OBRAGEM DE TEATRO

Maria Cristina Gomes de Araújo

Maria Cristina Gomes de Araújo é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010), tendo apresentado a monografia *O processo criativo da cenografia no Grupo Obragem de Teatro*, sob a orientação da professora MSc. Ivone Terizinha de Castro. É Graduada em Desenho Industrial - habilitação em Programação Visual pela Universidade Federal do Paraná (2003). Trabalha como *designer*, cenógrafa e produtora cultural. Email: mariabaxinha@gmail.com.

2.O PROCESSO CRIATIVO DA CENOGRAFIA NO GRUPO OBRAGEM DE TEATRO

Maria Cristina Gomes de Araújo

Introdução

O Grupo Obragem de Teatro foi criado em 2002, na cidade de Curitiba, Paraná, e se propõe a explorar novas maneiras de fazer teatro, investigando e experimentando diferentes formas de criação. Em todos os seus trabalhos, existe um cuidado em desenvolver a encenação a partir de um processo que estimule e alimente também a criação da cenografia.

Este estudo pretende refletir sobre a criação cenográfica contemporânea, observando alguns procedimentos do Grupo Obragem de Teatro. Não é interesse desta pesquisa determinar ou sugerir uma fórmula de trabalho a ser aplicada, mas observar caminhos existentes que levaram a realizações cênicas consideradas satisfatórias pelo cenógrafo, pelo encenador e pela equipe envolvida.

O presente trabalho apresenta o grupo descrevendo sua trajetória inicial com as peças realizadas desde sua formação, em 2003, até 2009 e indicando procedimentos de criação. Também são feitas aqui observações acerca do processo criativo da cenografia no Grupo Obragem de Teatro, considerando mais atentamente duas peças encenadas: *Passos* (2008) e *O Inventário de Nada Benjamim* (2009).

Por meio de entrevista realizada com a encenadora Olga Nenevê e com o cenógrafo Eduardo Giacomini em 2010, procurei dar atenção a algumas questões que permearam processos criativos do grupo, desde as ideias iniciais até a montagem, para desta forma, perceber o caminho percorrido na concepção da cenografia e as interferências propostas por outros profissionais envolvidos na produção teatral.

O Grupo Obragem de Teatro

O trabalho do Grupo Obragem de Teatro é marcado em sua trajetória por processos focados na parceria entre os profissionais de criação, seguindo procedimentos próprios para instigar, por meio das artes plásticas, a linguagem da cena.

Sendo a experimentação e a investigação características fortes durante o processo, o grupo publicou, em 2008, o livro *As imagens, a cena teatral e as transformações do real processo criativo do Grupo Obragem*, revelando suas propostas investigativas, apontando caminhos escolhidos durante esta busca e os resultados obtidos a cada novo trabalho.

O grupo foi formado no ano de 2002, em Curitiba, tendo desde o início como proposta a pesquisa da linguagem teatral e a abertura à experimentação, a partir de processos investigativos (NENEVÊ; GIACOMINI, 2008). Em seu repertório, identificam-se trabalhos práticos e estudos teóricos sobre as questões do corpo em cena e sua relação iconográfica para as criações da cena teatral.

O grupo busca observar seu próprio processo criativo e organizá-lo, a fim de entender os caminhos percorridos, refletir sobre a própria produção artística e posicionar-se ideologicamente no mundo em relação ao teatro na contemporaneidade. Segundo seus fundadores, Olga Nenevê e Eduardo Giacomini, a temática de suas peças é fruto de reflexões e percepções do grupo sobre as tensões do homem atual e suas relações automatizadas com tudo que o cerca (NENEVÊ; GIACOMINI, 2008). No processo de criação do grupo, são utilizadas imagens artísticas referenciais e a pesquisa corporal dos próprios atores para a composição dramática visual da cena.

Conforme relatado em *As imagens, a cena teatral e as transformações do real processo criativo do Grupo Obragem*, a primeira experiência utilizando este processo aconteceu com a peça *Entre*[1],

1 Ficha técnica: Direção artística: Nara Heemann. Direção de movimento: Mônica Infante. Criação sonora: Gilson Fukushima. Iluminação: Luiz Nobre. Elenco: Olga Nenevê e Eduardo Giacomini.

estreada em 30 de janeiro de 2003 no Teatro HSBC, no centro de Curitiba. Já neste momento foi adotada a criação em colaboração, na qual todos os integrantes do processo interferiam nos ensaios – e até mesmo nas apresentações – e o corpo passou a ser um foco para a criação.

Em *Labirinto*[2] (2003), a influência de conceitos da dança contemporânea direcionou o trabalho para um caminho que enfatizou as problemáticas vivenciadas no corpo. No ano seguinte, o grupo criou a ECO – Núcleo de Estudos Cênicos da Obragem – que visava problematizar questões sobre o próprio processo criativo. Durou pouco como núcleo formalizado, mas seus princípios permaneceram. Ainda em 2004, o grupo intensificou o estudo sobre o funcionamento do corpo, algo que passou a marcar os trabalhos do Obragem. No mesmo ano, foi criado o espetáculo *Solo*[3].

O trabalho seguinte do grupo, *Amorfou*[4] (2005), teve como determinante o espaço físico utilizado para as apresentações, "conferindo ao espetáculo uma característica cinematográfica, pois viabilizou cenas simultâneas em diferentes ambientes" (NENEVÊ; GIACOMINI, 2008, p. 51). Ainda nesse ano, estreou também a peça *O Ponto Imaginário*[5], apresentada em ambientes abertos, propondo ao espectador

2 Ficha técnica: Criação, interpretação, cenografia e figurinos: Olga Nenevê e Eduardo Giacomini.

3 Ficha técnica: Direção e dramaturgia: Olga Nenevê. Direção de Movimento: Marila Velloso. Preparação vocal: Edith de Camargo. Figurino: Eduardo Giacomini. Cenário: Olga Nenevê. Iluminação: Luiz Nobre. Intérpretes criadores: Ana Reimann, Eduardo Giacomini, Geane Saggioratto, Gleyson Meneguci, Juliana Alves, Marcelo Bagnara.

4 Ficha técnica: Dramaturgia e direção: Olga Nenevê. Direção de movimento: Marila Velloso. Criação musical e preparação vocal: Edith de Camargo. Cenário: Olga Nenevê e Eduardo Giacomini. Figurino: Eduardo Giacomini. Iluminação: Luiz Nobre. Elenco: Eduardo Giacomini, Ana Reimann, Geana Saggioratto, Juliana Alves, Marcelo Bagnara.

5 Ficha Técnica: Texto e direção: Olga Nenevê. Direção de movimento: Marila Velloso. Preparação vocal e trilha musical: Edith de Camargo. Figurino e cenário: Eduardo Giacomini. Maquiagem: Marcelino de Mirandha. Iluminação: Luiz Nobre. Elenco: Ana Reimann, Eduardo Giacomini, Fernando de Proença, Geane Saggioratto, Janaína Spoladore.

entrar num mundo imaginário para refletir questões sobre identidade e corpo. Nessa montagem, estreada em 17 de novembro, na Escola Estadual São Braz, os atores realizaram coreografias robóticas e deslocaram-se pelo espaço com patins e bicicletas, questionando o automatismo das questões humanas e sua relação com as máquinas, segundo Nenevê e Giacomini (2008).

Como primeiro trabalho voltado para o público infantil, *Tuíke* (2006) baseou-se em brincadeiras e onomatopeias para contar a história de um menino e sua relação com o avô marinheiro. Foi bem recebido pela crítica e ganhou o Troféu Gralha Azul[6] como melhor espetáculo infantil, além de outras indicações, participando posteriormente de festivais pelo Brasil.

O trabalho seguinte, intitulado *O Quarto*[7] (2007), estreou em Lisboa, Portugal, tendo posterior temporada em Curitiba. A peça, partindo de um espaço simples, um quarto, explorava questões como solidão, isolamento e sexualidade.

O primeiro espetáculo solo do grupo, encenado por Eduardo Giacomini, foi *Gruu*[8] (2007), um experimento sobre o deslocamento e a impermanência do corpo, trazendo metáforas sobre nascimento e morte. Tendo como possibilidade ser encenada em diferentes ambientes, estreou na Casa Hoffmann, em Curitiba.

De acordo com Nenevê e Giacomini (2008), ainda em 2007 o grupo firmou parceria com a Sophia Neuparth, diretora do Centro em Movimento (CEM) de Lisboa, que participou dos primeiros ensaios da montagem da peça *Woyzeck*[9]. Nessa montagem, que estreou em 8 de

6 Principal prêmio do teatro paranaense, criado em 1974, para homenagear artistas e técnicos das produções realizadas anualmente no Paraná.

7 Ficha técnica: Direção e texto: Olga Nenevê. Cenário e Figurino: Eduardo Giacomini. Trilha original: José Boldrini. Desenho de luz: Luiz Nobre. Intérpretes criadores: Ana Reimann, Eduardo Giacomini, Fernando de Proença, Geane Saggioratto, Luciana Navarro.

8 Ficha técnica: Intérprete criador, Cenário e Figurino: Eduardo Giacomini. Orientação de pesquisa: Olga Nenevê.

9 Ficha técnica: Texto: Georg Buchner. Tradução: Tércio Redondo. Direção: Olga Nenevê. Assistente de direção e Figurino: Eduardo Giacomini. Direção de

junho de 2007, o foco estava na reflexão sobre a inversão de valores humanos, projetada nas sequências coreográficas que trabalhavam a verticalidade e a horizontalidade. Nesse caso, o trabalho físico dos atores foi intenso e resultou numa dança expressionista – ou emocional, como definiu o próprio grupo (NENEVÊ, GIACOMINI, 2008).

Em *Passos – um réquiem cênico*[10] (2008), a morte novamente foi tratada sob novos aspectos visuais e metafóricos e a verticalidade e a horizontalidade voltaram a ser exploradas em cena. A peça possuía certa atmosfera cinematográfica (NENEVÊ; GIACOMINI, 2008) por conta de uma estrutura dramática baseada em cortes e edições. *Passos* estreou no Teatro Novelas Curitibanas, em 29 de maio de 2008.

O inventário de Nada Benjamim[11], estreou no mesmo teatro em 2009. Nessa peça, o enredo se desenrolava a partir da morte de um pai e marido, que acarretou em conflitos emocionais entre a mãe viúva e seus dois filhos.

As imagens referenciais no processo criativo do Grupo Obragem

Proposto por Olga Nenevê, encenadora do grupo, o uso de imagens referenciais para a criação das cenas passou a ser uma das características da dramaturgia cênica do grupo Obragem. A cada novo trabalho, por meio da observação dessas imagens, cenas foram propostas pelos atores.

---

movimento: Marila Velloso. Oficina de criação: Sophia Neuparth. Trilha original: Vadeco. Desenho de luz: Luiz Nobre. Intérpretes criadores: Ana Reimann, Eduardo Giacomini, Fernando de Proença, Geane Saggioratto, Luciana Navarro, Ronie Rodrigues.

10 Ficha técnica: Elenco: Eduardo Giacomini e Olga Nenevê. Texto e Direção: Olga Nenevê. Assistente de direção: Fernando de Proença. Direção de movimento: Marila Velloso. Cenário e figurino: Eduardo Giacomini e Olga Nenevê. Desenho de luz: Luiz Nobre. Operador de luz: Luiz Nobre e Lucas Amado. Sonoplastia e design de som: Vadeco. Preparadora corporal: Viviane Cecconello.

11 Ficha técnica: Elenco: Eduardo Giacomini, Fernando de Proença e Olga Nenevê. Texto e direção: Olga Nenevê. Assistência de Direção: Elenize Dezgeniski. Cenário e figurino: Eduardo Giacomini. Iluminação: Waldo León. Música original e sonoplastia: Vadeco.

O processo criativo do grupo tem essa característica de utilizar as imagens como fonte de inspiração para a atuação dos atores e também para o trabalho do cenógrafo, figurinista, iluminador e até mesmo para a criação do material gráfico, conforme Olga Nenevê, encenadora do grupo, explicou em entrevista (2010).

Segundo o filósofo francês Gaston Bachelard, "toda grande imagem é reveladora de um estado de alma" (1986, p. 65). Quando certa obra artística de um pintor passa a fazer parte dos ensaios, ela influencia a ação e a movimentação do ator, que passa a observar a imagem, tomar seu posicionamento físico e a partir daí dar continuidade a esse movimento que foi congelado por um olhar sensível com alguma intenção. Perceber essa continuidade da cena fixada na tela, assim como a atmosfera proposta nessa imagem, é o que interessa ao grupo.

As obras selecionadas para as peças produzidas são escolhidas pela identificação de temáticas usadas por determinados artistas na execução de seu trabalho. Além dessas figuras, o grupo utiliza cenas cinematográficas, que orientam o trabalho de maneira diferenciada na exploração das imagens.

A primeira montagem serviu como aprendizado do verdadeiro papel dessas imagens como fundamentais no processo de criação do grupo. O espetáculo *Entre* (2003), usou a imagem da fome para discutir também o que os integrantes da peça denominaram como "fome de criação artística" (NENEVÊ; GIACOMINI, 2008), além de figuras de animais de grande porte, como o dromedário, por exemplo, orientando maneiras de atuação.

No espetáculo *Amorfou* (2005), a compreensão e a utilização de imagens foram mais a fundo, relacionando planos diferentes e trabalhando com a luz, contribuindo também para a criação de um ambiente sonoro. Uma das imagens de referência foi a obra *O Beijo*, do pintor austríaco Gustav Klimt.

Figura 1 e 2 – *O beijo*, de Klimt e cena da peça *Amorfou.*
Fonte: NENEVÊ; GIACOMINI, 2008.

Tuíke (2006), espetáculo infantil, utilizou como inspiração a obra *Papy Pêchou*, de Hubert Rublón, que utiliza imagens sequenciais de quadrinhos, proporcionando ao grupo uma leitura divertida por meio de ações do cotidiano, como a maneira inusitada de mover o corpo em cena.

Figura 3 e 4: Obra de Hubert Rublón e foto da peça *Tuíke*.
Fonte: NENEVÊ; GIACOMINI, 2008.

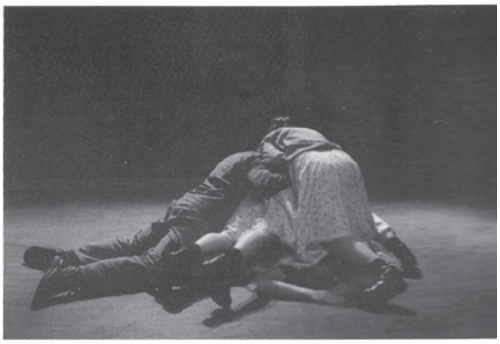
Na peça *Quarto – ensaio sobre a intimidade dos corpos* (2007), três artistas fizeram parte das referencias do processo de criação. Gustav Klimt, novamente, o pintor francês figurativo Balthasar Balthus e o pintor americano realista Edward Hopper. O grupo utilizou em cena

uma reprodução bastante fiel das obras com a intenção de revelar o caminho do processo de criação e possibilitar a identificação pelo espectador, através de seu próprio repertório.

Figuras 5 e 6: Obra de Hopper e foto da peça *O quarto*.
Fonte: NENEVÊ; GIACOMINI, 2008.

As cenas criadas não apresentavam a projeção das obras referenciais. Elas eram reproduzidas tão fielmente em cena com os atores, objetos cênicos e mesmo com a iluminação, que não era difícil associá-las às pinturas, conforme Eduardo Giacomini (2010). A atmosfera das obras passou a ser um elemento narrativo significativo que ajudava na composição visual das cenas construídas. Porém, essa sugestão feita em cena completaria sua intenção dependendo do repertório de cada espectador, que ativaria a memória e encontraria associações ou não. Isto se tornava um convite ao espectador para tomar parte neste "jogo".

Na peça *Woyzeck* (2007), a obra do pintor Lasar Segall trouxe a referência para a construção das cenas. Segundo Nenevê e Giacomini (2008), a característica de desproporção percebida pelo grupo nessas imagens é que influenciou a maquiagem do elenco, capaz de mostrar simbolicamente as deformações que eram propostas pela peça.



Figuras 7 e 8: Obra de Lasar Segall e foto da peça *Woyzeck*.
Fonte: NENEVÊ; GIACOMINI, 2008.

Esta maneira de utilizar imagens como referências e, muitas vezes, como ponto de partida para a montagem visual das cenas, possibilita novas formas de dramaturgia, que tiram o foco do texto no momento da criação, instigando os profissionais envolvidos na peça de forma direta e emocional, explorando a dramaticidade visual no processo e trazendo resultados que incitam a imaginação e a identificação do público por meio de seu repertório visual.

Passos* e *O inventário de Nada Benjamim

O Grupo Obragem de Teatro, em 2008 e 2009, abordou uma mesma temática de formas diferentes. Nos espetáculos *Passos* (2008) e *O inventário de Nada Benjamim* (2009), a morte foi o tema para as duas encenações.

O primeiro espetáculo lida com o corpo de um filho morto. Personagens que estão em cena, pai e mãe, lidam com a ausência do filho e enterram e desenterram este corpo durante a peça. A peça *Passos* estreou em 29 de maio de 2008, no Teatro Novelas Curitibanas, em Curitiba, por meio de um edital lançado pela fundação cultural da cidade. Conforme Olga Nenevê (2010), a peça possuía uma história fantástica referenciada por simbolismos e elementos implícitos.

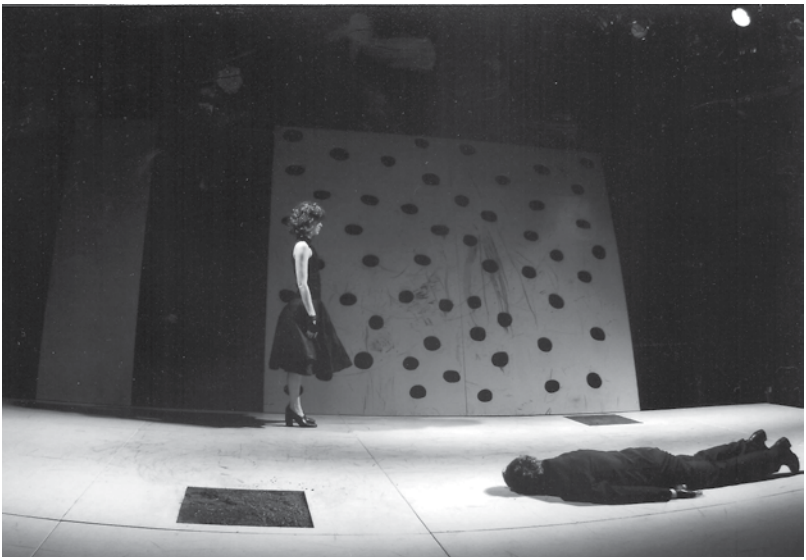


Figura 9: Peça *Passos*.
Foto: Elenize Dezgeniski.

Para essa peça, o cenário desenvolvido foi um painel de 3,80 metros de altura por 8 metros de largura, com estrutura metálica e revestimento de MDF com 20 milímetros de espessura. O painel recebeu vários furos de diâmetros diferentes e acabamento em tinta acrílica fosca na cor areia. A estrutura foi posicionada verticalmente, frontal à plateia.

Compondo o cenário, foi criado um tablado de 8 metros de largura por 6 metros de profundidade desenvolvido em compensado multilaminado de 18 milímetros que recebeu o mesmo acabamento do painel. Duas caixas fabricadas também em compensado multilaminado foram acopladas, e seu interior preenchido com terra vermelha. Sob o tablado foi instalado um sistema de microfones para a captação dos sons produzidos pelo piso. Esse cenário faz várias referências ao conflito do corpo ser enterrado ou não. Os buracos presentes no painel e a terra que existe nas caixas acopladas ao tablado são exemplos disso.

Já na peça *O Inventário de Nada Benjamim*, o enredo gira em torno de uma família, uma mãe e seus dois filhos, que lida com a morte do marido e pai. A cenografia foi constituída por apenas um elemento, um grande pano branco de 15x15 metros, feito com tecido gorgurinho de decoração. Durante o espetáculo, o cenário foi usado de forma versátil, às vezes dividindo o espaço, ou ocupando ele em toda sua extensão, e até interferindo na visão do espectador durante a cena. Aparentemente simples, o cenário foi o resultado de muita pesquisa e testes, como descreveu o cenógrafo Eduardo Giacomini:

> a gente fez uma pesquisa de material pra os efeitos que a gente queria que o tecido tivesse. Então a gente trouxe alguns materiais e foi experimentando até chegar num tecido que tivesse um peso ideal, que tivesse, por exemplo, quando você jogasse ele pra cima, que ele fosse caindo, que criasse bolha, que não vazasse ar demais pelo tecido. A gente trabalhou com projeção, então tinha que ser suficiente pra projeção. A gente trabalhou um momento no cenário que ele cobria a plateia toda, então a plateia vê o espetáculo através do tecido. A gente trabalhou neste espetáculo com duas plateias, uma de cada lado. A gente projeta coisas, então ele tinha que ter todo esse tamanho pra trabalhar as formas que a gente estava trabalhando com o tecido, mas também tinha que ter características físicas pra resolver as coisas do volume e da projeção. (GIACOMINI, 2010)

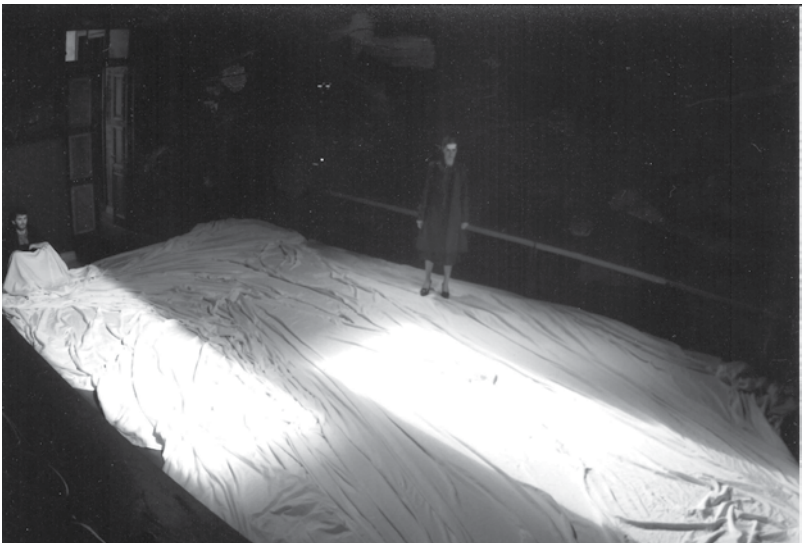


Figura 10: Peça *O Inventário de Nada Benjamim.*
Foto: Elenize Dezgeniski.

Nesses dois trabalhos do grupo, a cenografia foi suporte fundamental da encenação. Ela definiu o espaço da cena e interferiu na ação do ator, sendo permeada de simbolismos. As duas peças propunham cenografias com ênfase não só na organização do espaço, mas também nos seus significados: "eles geram uma importância fundamental na encenação, tanto de espaço quanto importância simbólica" (NENEVÊ, 2010).

As imagens referenciais para *Passos* e *O Inventário de Nada Benjamim*

As imagens referenciais servem para impulsionar o trabalho de criação. Durante os ensaios do grupo, esse processo vai se transformando, conforme revela Eduardo Giacomini:

> [...] o pacote de referências que existe pra construção de todo trabalho é o que motiva a construção de cenografia, de todas as coisas. As imagens que a Olga traz das artes plásticas,

> por exemplo, pra servir de impulso pro ator fazer determinada improvisação pode servir pra mim pra construção de cenário, ou pra luz, pro figurino, pra todas essas coisas. (GIACOMINI, 2010)

Essas imagens, usadas como impulso para o processo de criação do grupo nas duas peças abordadas, têm influência em todo o espetáculo. Dentro do trabalho do grupo, essas imagens são assimiladas de forma diferente por cada indivíduo envolvido no processo. Conforme o trabalho avança, vão surgindo conceitos e padrões revelados por essas imagens, determinando a cena e, consequentemente, a cenografia.

No espetáculo *Passos*, as imagens selecionadas tratavam da temática da morte e do desaparecimento, sendo propostas novas figuras pela diretora Nenevê durante o processo. Para ela, era muito forte a imagem da cova, que se transformou em buracos no painel construído para o cenário: "a gente tinha uma ideia de buraco, que era a própria cova. Então aquela cova era uma imagem física para o ator" (NENEVÊ, 2010).

Esses buracos serviam de apoio para os personagens se estenderem no painel posicionado verticalmente no fundo da cena. Junto com as caixinhas quadradas cheias de terra, tais elementos cenográficos criados remetem à ideia do corpo estendido, da cova aberta, da terra que cobre o corpo, da horizontalidade representada na verticalidade.

Uma das imagens de referência foi a obra *Knaben II*, de George Baselitz, pintor alemão contemporâneo, nascido em 1938, conhecido por deixar tudo o que pinta de cabeça para baixo. Em determinado momento da peça, o ator se põe na mesma posição da figura de Baselitz. Nessa cena, a imagem da obra de referência foi utilizada, sendo projetada ao lado do ator.

Figuras 11 e 12: Quadro *Knaben II* e foto da peça *Passos*.
Fonte: NENEVÊ; GIACOMINI, 2008.

Em *O Inventário de Nada Benjamim*, as imagens referenciais foram as obras do artista Javacheff Christo, artista plástico nascido búlgaro, em 1934, e naturalizado americano, famoso pelas suas obras, que consistem em monumentos, grandes construções ou mesmo elementos da natureza embrulhados com panos e cordas, como um pacote. Dessas imagens esculturais, surgiu o mote para o cenário da peça. O grande pano branco que constitui a cenografia se relaciona com essa imagem:

> A coisa do tecido também se relaciona com essa escultura desse artista, como você envolve, então não é só a imagem em si, mas também o conceito que vem com essa imagem, no caso do Christo, veio muito fortemente essa ideia de embalar, de ter uma coisa de grande dimensão. (NENEVÊ, 2010)

Sendo assim, é esse o elemento cênico que se constitui em todo o cenário da peça, simbolizando o pano que embala (como referência direta à imagem da obra de Christo), mas que também cobre o corpo morto, esconde, divide um espaço e ainda possibilita várias interpretações, dependendo do repertório cultural e individual de cada espectador.

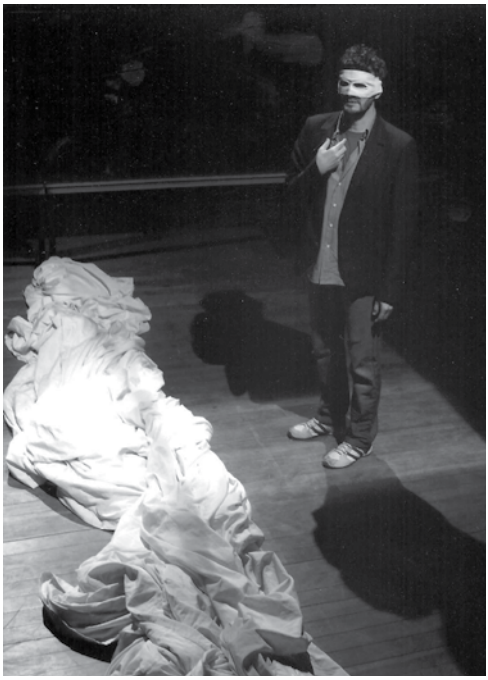


Figura 13: Peça O Inventário de Nada Benjamim.
Foto: Elenize Dezgeniski.

A configuração do local e o público

Um fator que estabelece premissas na criação cenográfica é o espaço teatral. É ele que será suporte para a cenografia. Eduardo Giacomini explica que normalmente já se sabe qual espaço será utilizado para a encenação quando se inicia um trabalho, e dificilmente esse espaço consiste em uma caixa cênica italiana. Isso porque as peças do grupo Obragem procuram estabelecer uma relação próxima com o público que a caixa italiana não permite. Tanto em *Passos* quanto em *Inventário de Nada Benjamim*, o espaço cênico utilizado foi um antigo casarão construído em 1902 que se tornou espaço cultural em 1992, passando então a sediar o Teatro Novelas Curitibanas. O teatro tem capacidade para um público de até 70 pessoas e possui um espaço cênico alternativo com plateia móvel.

Em *Passos*, o público mantinha uma visão frontal da encenação. Já em *O Inventário de Nada Benjamim*, o público se acomodava dos dois lados, um de frente pro outro e tinha uma visão lateral. Com a versatilidade do espaço, foi possível experimentar duas configurações diferentes de plateia em um mesmo local.

As cenografias desenvolvidas nesses dois trabalhos determinaram o posicionamento da plateia. Enquanto que, em *Passos*, o painel utilizado pelos atores, definiu uma visão frontal do público, em *O Inventário de Nada Benjamim* o pano não era fixo e durante a peça podia ser utilizado de maneiras diferentes. Por não ser um cenário estático, permitiu uma flexibilidade maior na relação com o público. Assim, as plateias foram colocadas de frente uma pra outra, ficando entre elas o espaço para a cena. Com tal disposição, a cenografia trabalhou a favor do relacionamento com a plateia. Em determinado momento da peça, o pano era estendido por todo o espaço cênico e fixado lateralmente nas quatro extremidades, de forma a interferir na visão de todo o público, tanto de um lado quanto do outro.

Os processos de criação da cenografia

O início do trabalho de uma nova montagem também é o início do trabalho da cenografia. Existe uma significativa aderência entre o processo criativo do cenógrafo e de toda a encenação. Uma das razões que corroboram com isso é o fato do cenógrafo ser também um dos atores da própria companhia, Eduardo Giacomini. Essa elaboração de Giacomini-cenógrafo é muito estimulada pelo processo criativo dele mesmo enquanto ator. Segundo a encenadora Olga Nenevê:

> [...] ele está na cena, ele é um ator que já está pensando no espaço. Isso muda muito o trabalho dele também como ator. Como ator e como cenógrafo, porque daí, o cenógrafo atende as necessidades corporais do ator. (NENEVÊ, 2010)

Todo impulso dado a ele como ator, também se reflete no seu trabalho como cenógrafo. A sala de ensaio é um espaço importante para ele e para o grupo:

> [...] eu recebo todos os impulsos que os outros atores recebem, a gente sempre está construindo isso junto. Então, isso em mim se transforma no trabalho como ator, mas também me movimenta como cenógrafo. Mesmo na cenografia, não é uma coisa que eu decido somente com a Olga. Se a gente está trabalhando num grupo, todo mundo de alguma forma participa. (GIACOMINI, 2010)

O grupo valoriza o diálogo entre cenógrafo e atores. O espaço da ação surge muito durante o processo de criação dos atores e de necessidades do corpo do ator (GIACOMINI, 2010).

A partir do momento no qual se define o espaço em que será encenado o trabalho, todos passam a pensar suas possibilidades de movimentação do lugar da plateia, de deslocamentos e fugas. A colaboração de ideias para a cenografia acontece entre todos os envolvidos no processo, mas as resoluções e definições são feitas pelo cenógrafo (NENEVÊ, 2010).

Muitas vezes, durante os ensaios, surgem necessidades físicas da cena que acabam direcionando aspectos da criação da cenografia. Outras vezes, é a cenografia que direciona a encenação. Como os processos acontecem simultaneamente, é difícil separar em que momento a ideia do cenário surge (GIACOMINI, 2010).

A elaboração das ideias do projeto cenográfico e a transposição para o plano material ficam a cargo do cenógrafo. Ele define materiais e formas, além de acompanhar a construção do cenário até sua finalização, procurando sempre estar em sintonia com a ideia proposta.

Outra característica dos trabalhos em questão é a resolução e produção dos cenários meses antes da estreia. Isso possibilita ao ator

uma grande integração com a cenografia dentro da peça, favorecendo seu trabalho de criação e marcação das cenas, assim como orienta o trabalho da encenadora, que vivencia materialmente as cenas com o auxilio do cenário já montado.

Em *Passos,* o cenário foi quase todo criado antes do início dos ensaios. Era uma necessidade e uma intenção do grupo trabalhar com a inversão de planos iniciada na peça *Woyzeck* (2007), seu trabalho anterior. Com quinze dias de ensaio, o cenário já estava montado para ser trabalhado. A partir dele, as cenas e marcações dos atores foram determinadas (GIACOMINI, 2010).

Figura 14: Peça *Passos*.
Foto: Elenize Dezgeniski.

Em *O Inventário de Nada Benjamim*, após cerca de um mês de trabalho e improvisações, a ideia do grande lençol surgiu e, aproximadamente 20 dias depois, já se tinha um pano preto provisório para ser utilizado nos ensaios. A princípio, de acordo com Eduardo, o preto seria a cor deste elemento, já que a associação ao luto é bastante

óbvia. Mas durante os ensaios foi perceptível que o preto não atendia as outras necessidades da cenografia. Trabalhar com as formas, volumes e transparências no pano preto seria bem mais complicado. Foi definido então que o pano seria branco. O processo acabou solucionando uma questão, que influenciaria também nas outras áreas, como a iluminação do espetáculo. O pano definitivo veio entre um mês e meio a dois meses antes da estreia, mas apenas algumas adaptações foram necessárias para as cenas.

Figura 15: Peça *O Inventário de Nada Benjamim.*
Foto: Elenize Dezgeniski.

Trabalhando com essa antecipação do cenário, o grupo acaba favorecendo a relação do ator com o espaço que se organiza para a encenação. Por meio da cenografia, a encenadora Olga Nenevê também tem a sua disposição mais um suporte para desenvolver seu trabalho.

Outros profissionais, como o iluminador e o figurinista, completam a equipe de responsáveis pela criação, juntamente com o sonoplasta. Dentro do trabalho do grupo Obragem, Giacomini também desempenha as funções de figurinista.

Quanto ao iluminador, algumas questões acabam dificultando a presença constante desse profissional durante o período de ensaios, sobretudo a financeira. Porém, o grupo estabelece um diálogo com esse profissional no início do trabalho, quando as ideias ainda estão nascendo, além de manter contato durante todo o processo. Sem lhe tirar o papel de criador da luz, o grupo o cerca com referências para ajudar na compreensão da peça e na elaboração do projeto de iluminação.

Nesse sentido, a questão financeira é algo a ser considerado no processo criativo. O grupo trabalha com editais lançados pela prefeitura de Curitiba, que estabelecem um teto relativamente baixo para uma produção teatral, o que já é de conhecimento de todos antes de iniciar o projeto.

Às vezes isto se torna um limitador. Um exemplo descrito por Giacomini, em entrevista (2010), foi o da peça *O Inventário de Nada Benjamim*. Conforme se desenvolviam as ideias, surgiu a proposta de trabalhar o olhar do espectador. Como o espetáculo possuía muitas cenas de chão, uma das ideias do cenógrafo foi a de proporcionar ao espectador um ponto de vista mais alto. No entanto, a ideia foi logo descartada, pois sua realização demandaria a construção de uma arquibancada que extrapolaria o montante financeiro disponível.

Este montante também determina o tempo de trabalho, do processo de criação até sua estreia. Segundo Nenevê, o teto financeiro dos editais garante cerca de três meses de trabalho, mas o grupo acaba estendendo essa verba para até cinco meses: três meses de ensaio e mais dois para as apresentações. Todo o trabalho, de certa forma, se desenrola conforme o orçamento disponível.

É bom ressaltar que o foco dos trabalhos do grupo Obragem não está em grandes construções cenográficas: "esse é o ponto de partida pra pensar não só a cenografia, mas o figurino, o trabalho do ator, criação textual, a iluminação" (NENEVÊ, 2010). Segundo o próprio cenógrafo do grupo, quanto mais se consegue condensar, melhor. A intenção é não ser redundante. Quando alguma ideia já é transmitida por meio de um gestual do ator, ou de uma luz, por exemplo, não é mais necessário ser

parte da cenografia ou do figurino. Essa é uma importante característica do Grupo Obragem de Teatro. Existe, nas palavras de Olga Nenevê (2010), "uma economia de recursos em todos os elementos".

Segundo a encenadora, esse processo acaba criando uma simplicidade no trabalho, que é resultado de um processo. Isso porque, para chegar àquele fim, os meios foram fartos em questionamentos e experimentos, e tudo isso foi sendo filtrado e elaborado para atingir essa simplicidade.

Considerações finais

Este trabalho apresenta o Grupo Obragem de Teatro, descrevendo sua trajetória inicial com as peças realizadas desde sua formação, em 2003, até 2009, indicando procedimentos de criação. Os métodos utilizados nesse processo são de extrema importância para a investigação da criação cenográfica.

A pesquisa realizada aponta questões importantes na criação cenográfica, como a relação da cenografia com o espaço teatral e o diálogo que estabelece com outros elementos criativos para a encenação. Além disso, destaca-se o método próprio do grupo, baseado em imagens referenciais de artistas plásticos que estimulam a criação.

Essa peculiaridade do sistema criativo do grupo busca transpor linguagens artísticas diferentes e estabelecer parâmetros que influenciem, através da temática da peça e de conceitos estéticos, elementos que permeiem todas as resoluções da criação teatral.

O processo criativo da cenografia do Grupo Obragem de Teatro inicia-se junto com o trabalho da encenadora e desenvolve-se nos ensaios, com os atores, acompanhando o desenvolvimento de todo projeto. Além disso, implementa um diálogo forte entre os profissionais do teatro, com o propósito de atender cenograficamente as necessidades percebidas para o espetáculo, conferindo uma unidade benéfica, que se complementa sem ser redundante.

Sabendo de antemão o espaço em que será inserida, a cenografia procura estabelecer relações que favoreçam a peça e a dinâmica dos atores dentro desse contexto. Sendo construída meses antes da estreia, possibilita uma vivência dos atores e da encenadora com a cenografia, o que permite um enriquecimento para a cena. Assim, a cenografia tanto influencia como é influenciada pelos outros elementos cênicos. Está tão envolvida com todo o processo do grupo, que torna difícil separar a criação da cenografia da criação da peça.

A cenografia tem alguns séculos de existência, mas seu reconhecimento enquanto linguagem visual do drama é bem mais recente. A pesquisa apresentada pretende colaborar nessa compreensão, relatando um estudo de caso que pode ser bastante esclarecedor em vários aspectos.

O trabalho desenvolvido é uma investigação pontual e pode servir como o início de um estudo mais abrangente sobre a criação cenográfica contemporânea dentro da cidade de Curitiba, traçando um perfil de processos criativos em prática atualmente e seus resultados como realização dentro da cena contemporânea local.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1986.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. *Site* da Fundação Cultural de Curitiba. Disponível em: < http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais/espaco/teatro-novelas-curitibanas> . Acesso em: 23 jun. 2010.

LEVI, Clóvis. Os espaços cênicos sob o ponto de vista do encenador. *Revista O Teatro Transcende*. Blumenau, n. 02, p. 34-39, 1994.

MELANDRI, Nicolás. *La obra de Christo... y Jeanne-Claude*. Medioslentos.com. Disponível em : < http://www.medioslentos.com/content/la-obra-de-christo-y-jeanne-claude > . Acesso em: 23 jun. 2010.

NENEVÊ, Olga; GIACOMINI, Eduardo. *As imagens, a cena teatral e as transformações do real processo criativo do Grupo Obragem*. Curitiba: Obragem Teatro e Cia, 2008.

NENEVÊ, Olga; GIACOMINI, Eduardo. *Entrevista concedida a Maria Cristina Gomes de Araújo*, em 5 de junho de 2010.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2007.

SOLIZ, Neusa. Retrospectiva Baselitz: do escândalo ao kitsch. *Deutsche Welle*. Cultura e estilo. 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1168793,00.html>.. Acesso em: 26 jun. 2010.

GRUPO Obragem de Teatro. *Site oficial*. Disponível em: <http://grupoobragemdeteatro.com.br/> Acesso em: 01 out. 2014.

Questões de cenografia I

3. *WIELOPOLE, WIELOPOLE*: UM UNIVERSO DE TADEUSZ KANTOR

Larissa Kaniak Ikeda

Larissa Kaniak Ikeda é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2008). Atua na área de cenografia na empresa Rede Globo. E-mail: larissa.kaniak@gmail.com.

3. *WIELOPOLE, WIELOPOLE*: UM UNIVERSO DE TADEUSZ KANTOR

Larissa Kaniak Ikeda

Introdução

Embora Tadeusz Kantor tenha sido um artista que atingiu repercussões mundiais com suas obras, no Brasil, mesmo sendo motivo de estudo e admiração de muitos pesquisadores, o valor que sua obra imprime ainda não atingiu o seu devido reconhecimento.

Neste estudo, será abordada a última fase do trabalho teatral de Kantor, o *Teatro da Morte,* por meio do espetáculo *Wielopole, Wielopole,* estreado em 1980. Meu acesso ao espetáculo se deu por meio de gravações em DVD. Uma delas, feita pelo pesquisador Andrzej Sapija, possui também seus comentários. Por meio das gravações e de bibliografia que trata sobre o trabalho de Kantor, analisei alguns aspectos relacionados à cenografia do espetáculo, utilizando também alguns conceitos apresentados por Patrice Pavis, em *A análise dos espetáculos* (2008a), relativos a espaço e tempo.

Um espetáculo pode ser analisado por meio de diversos elementos que o constituem, desde os elementos que são visíveis e palpáveis em cena até aqueles que trabalhem com outros sentidos do espectador. Este estudo tem o objetivo de apresentar ao leitor alguns elementos que Kantor proporcionava ao público de suas peças. Aqui, dei ênfase à maneira como Kantor lidou com os elementos cenográficos, refletindo também sobre aspectos estruturantes de sua obra, como a memória, a morte, a realidade e a ilusão. Tomo neste estudo publicações estrangeiras, dentre elas, as dos pesquisadores Denis Bablet e Michal Kobialka, bem como de pesquisadores brasileiros, em especial Wagner Francisco Araújo Cintra e Maria de Fátima de Souza Moretti.

O pesquisador Patrice Pavis (2008a) menciona três elementos que podem ser utilizados para analisar um espetáculo e que não devem ser dissociados, pois um elemento não pode existir sem os dois outros: o espaço, o tempo e a ação. Como exemplo, Pavis afirma que sem espaço o tempo seria duração pura, como uma música; sem o tempo, o espaço seria o da pintura ou arquitetura; sem tempo e sem espaço uma ação não pode se desenvolver. O desafio está em observar como se dá a integração desses três elementos que se encontram no espaço intermediário "do mundo concreto da cena e da ficção imaginada como mundo possível" (Pavis, 2008a, p. 139).

As personagens e a cenografia em *Wielopole, Wielopole*

Ao contrário das fases anteriores, nas quais o espectador tinha um papel muito importante fazendo parte e estando inserido onde a cena acontecia, na fase do *Teatro da Morte*[1] os espetáculos de Kantor não dependiam mais de um espaço físico exclusivo para acontecer. Essa independência que o espetáculo ganhou com relação ao espaço permitiu que suas peças fossem apresentadas em inúmeros lugares no mundo.

1 O *Teatro da Morte* surgiu de evoluções e rupturas de ideias. Não se deve entender esta evolução no sentido de que esta fase seja melhor que as anteriores, mas sim como uma continuidade, um constante fluir. É certo que esta continuidade nem sempre aconteceu de forma linear. Kantor jamais ficou estagnado em um raciocínio que lhe parecia correto. Estava sempre pensando, perguntando, refletindo sobre suas próprias descobertas e constatações. Por essa razão, mesmo nas peças que compõem o seu *Teatro da Morte*, podem-se encontrar diferentes conceitos e formas dos quais ele se utilizou. O foco será dado à peça *Wielopole, Wielopole*. As peças que fazem parte desse período de sua criação são: *A Classe Morta* (estreada em 1975 e em turnê durante os anos de 1975 a 1986, 1989 e depois de sua morte nos anos de 1991 e 1992), *Wielopole, Wielopole* (estreada em 1980 e em turnê de 1980 a 1987 e 1989), *Que Morram os Artistas* (de 1985 e em turnê de 1985 a 1990), *Aqui Não Volto Mais* (de 1988 e em turnê de 1988 a 1990) e a última peça da fase, e também de sua vida, *Hoje é Meu Aniversário* (pronta em 1990, mesmo ano de sua morte, mas com estreia póstuma em 1991 e em turnê nos anos de 1991 e 1992).

Em 1979, depois de um acordo feito com o teatro regional toscano, Kantor e o *Teatro Cricot 2*[2] mudaram-se para Florença, na Itália, começando o trabalho sobre *Wielopole, Wielopole.* A estreia dessa peça deu-se, então, em 1980, na Igreja Santa Maria[3], em Florença, na Itália. Dentro desse lugar, encontrou-se um espaço cênico muito bem definido, palco e plateia completamente separados. Esse afastamento não aconteceu por acaso em suas encenações. A separação palco-plateia que Kantor propôs não dizia respeito somente a dois ambientes, mas a uma série de pares antagônicos: dois tempos, presente e passado; duas dimensões, realidade e ilusão; dois estados, vida e morte.

Wielopole foi a cidade onde Kantor viveu sua infância, e foi nesse período de sua vida que ele buscou retratar na peça *Wielopole, Wielopole*:

> Para Kantor, Cracóvia era uma cidade de aparências. Mas em Wielopole era onde estava a verdadeira vida. Sentia um afeto profundo por sua cidade. Veio à Cracóvia, mas nasceu em Wielopole. E Wielopole o acompanhava em Cracóvia, em Nova Iorque, Paris, Londres, onde interpretava levava Wielopole com ele. Isso é o que constituía sua originalidade. Essa era sua fonte de inspiração, e a explorava. Esse apego à sua região não era somente um flerte. (PLATZ, 2010, p. 1)

2 Fundado por Kantor no ano de 1955, o *Teatro Cricot 2* foi um grupo completamente inverso às instituições teatrais da época. Era formado por artistas plásticos, teóricos da arte, atores profissionais e não profissionais e poetas, que possuíam visões comuns referentes à arte e buscavam reformular o método cênico tradicional. Kantor o definia como um teatro de vanguarda, não como a vanguarda que fora idealizada por Craig ou Appia, com fórmulas e métodos pré-estabelecidos, mas como uma maneira de, segundo ele, "ir além da forma já adquirida, não cessar de procurar, renunciar às posições já conquistadas, não se permitir a uma realização como se diz – de uma suposta plenitude, não cultivar um estilo [...]" (BABLET, 2008, p. XXXII).

3 O lugar teatral da Igreja não será questão de análise para o estudo do espetáculo, já que não exercia mais influências sobre suas produções. Entende-se que não se faz necessário para compreender o funcionamento do espetáculo, já que quando estava em turnê, foi apresentado em teatros, salas de espetáculos e auditórios.

Os personagens do espetáculo surgiram, ou ressurgiram, da memória de sua vida pessoal; a religião, aspecto muito marcante em seu vilarejo, aparece na alma de alguns personagens e nas encenações de passagens bíblicas; as guerras, com as quais teve contato ou das quais sofreu as consequências em sua vida, foram também fatos históricos marcantes da Polônia e do mundo e foram representadas por meio de soldados que estão prestes a partir para o combate – ou que nunca voltaram dele – como seu pai, Marian Kantor.

Os fatos mais marcantes de sua infância foram expostos em cena. Mas o que realmente interessou a Kantor não foi contar a história de sua família ou de seu povo, mas engendrar a maneira pela qual essa história poderia ser contada. Interessou-lhe o mergulho dentro de sua própria memória, a descoberta de como ela funcionava, de que maneiras ela seria ativada e como se daria o encontro da realidade do passado com a realidade do presente.

O que o espectador observa é a memória de Kantor materializada no espaço: o seu quarto de infância.

> O quarto de minha infância é escuro, uma TOCA atravancada. Não é verdade que o quarto de nossa infância permanece ensolarado e luminoso em nossa memória. É somente nos maneirismos da convenção literária que ele se apresenta assim. Trata-se de um quarto MORTO e de um quarto de MORTOS. É em vão que tentaremos pô-lo em ordem: ele morrerá sempre. Entretanto, se conseguirmos extrair dele fragmentos, ainda que sejam ínfimos, um pedaço de divã, a janela, e além o caminho que se perde bem no fundo, um raio de sol sobre o assoalho, as botas amarelas de meu pai, as lágrimas de mamãe, e o rosto de alguém atrás do vidro da janela – é possível então que o nosso verdadeiro QUARTO de criança comece a se dispor, e talvez consigamos assim acumular elementos para construir nosso espetáculo! (KANTOR, 2008, p. 243)

A memória do ser humano é um mecanismo em constante transformação. A cada instante monta e remonta lembranças da vida, por meio de algum estímulo do momento presente. A memória é capaz de trazer à tona pessoas, lugares e sentimentos que estavam esquecidos em algum depósito dentro da mente. O cenário, assim como acontecia com a memória de Kantor, sofria constantes mudanças no decorrer da peça: alguns dos móveis eram retirados, depois retornavam à cena; outros elementos que não apareciam no início eram introduzidos no decurso da peça. O cenário, no transcorrer do espetáculo, foi constantemente construído e desconstruído pelos atores e pelo próprio Kantor, que em alguns momentos entrava em cena para organizar, corrigir ou acrescentar algum elemento.

De acordo com o que pode ser observado na gravação analisada de *Wielopole, Wielopole,* o cenário foi disposto sobre um tablado de madeira gasta, com mobiliário que parecia realmente ter atravessado todo o tempo de vida de Kantor, entre a infância e a data presente do espetáculo, aparentavam ter envelhecido junto com Kantor.

A cenografia era composta por um armário com portas que pareciam ter sido emendadas de outro armário, tortas, que davam a impressão de estarem prestes a cair; por cadeiras e mesa de madeira, simples, que pareciam também ter sido usadas além de sua vida útil, consumidas pelo decorrer dos anos; janela e porta foram elementos estruturados sobre rodinhas, o que permitia sua movimentação de lugar durante as cenas. Havia ainda um manequim sentado em uma das cadeiras, uma maleta sobre a mesa e um pequeno monte de terra com uma cruz cravada. Por fim, duas portas de correr no centro da cena, que, ao fecharem-se, pareciam formar um painel de madeira. Era por essas portas que os personagens geralmente entravam e saíam de cena. Todo o espaço de atuação era iluminado apenas por um foco de luz posicionado no teto, como a luminária do próprio quarto de Kantor.

Tudo no cenário, desde o piso até a luminária, bem como os personagens, apresentavam-se em um estado de caquexia, como se

estivessem envoltos pela atmosfera da morte, aparência que, segundo Kantor, diz respeito à "realidade de nível mais baixo"[4].

A madeira foi o elemento mais utilizado no cenário. Com o aspecto de envelhecida, ela estava presente no tablado em que as cenas se desenvolviam, nos móveis, nas máquinas cênicas e nos objetos. A escolha desse material tinha relação com a percepção de Kantor sobre a "realidade do nível mais baixo". Isso quer dizer que Kantor trazia para a cena objetos degradados, que já haviam perdido sua função para o homem e estavam a ponto de serem descartados no lixo.

As cores nos figurinos dos personagens eram discretas: preto, cinza, branco, bege. A noiva vestia um vestido branco todo rasgado e furado, o tio Stázio usava roupas rasgadas e remendadas, os soldados trajavam seus uniformes, mas aparentavam ter sido desenterrados. As cores, juntamente com o desenho dos figurinos e o material do cenário, compunham uma atmosfera de pobreza, de pesar e de morte.

Wielopole, Wielopole tinha início com Kantor andando pelo cenário inicial. Ele reposicionava os objetos, trocava a mobília de lugar, trazia a cama como um novo elemento para a cena. Era como se fizesse um ritual, o que talvez fosse o meio encontrado para conseguir reativar e estimular o retorno de suas lembranças. Quando lhe era conveniente, com um aceno de mão como sinal para os atores, as portas de correr abriam-se e os personagens (divididos entre a família de Kantor e o grupo de soldados uniformizados que pareciam posar para uma fotografia) entravam no seu quarto de infância para enfim habitá-lo.

4 Essa ideia que Kantor assumiu teve inspiração no artista polonês Bruno Schulz. De acordo com Rosenzvaig (1995, p. 22 e 23), Schulz, com o intuito de ser um criador, não igualado a Deus, mas um criador de uma esfera mais baixa, gerou o homem à imagem e semelhança desse manequim. Os personagens que ele criou são carentes de paixões, sentimentos, vontades. Parecem caminhar pelos espaços sem objetivos ou intenções, assim como a aparência de um manequim que foi fixada em algum gesto e está impossibilitado de ser mudado. Diferentemente do que um demiurgo usaria para a realização de sua criação, Schulz, no caminho da realidade degradada, tinha preferência pelos materiais de baixa qualidade, em desuso, prontos para serem jogados no lixo, aqueles que estão próximos da morte.

Os personagens posicionavam-se em cena e ficavam imóveis, parecendo formar uma pintura ou uma fotografia. Kantor, como um pintor que dá as últimas pinceladas para a finalização de um quadro, organizava pequenos detalhes dos atores em cena e, enfim, se colocava no limiar entre o espaço ilusório (o palco) e o real (a plateia). Os personagens estavam ainda imóveis e Kantor, sentado em uma cadeira ao lado da mesa, afastado, parecia olhar mais uma vez para sua pintura, a fim de considerá-la pronta. Quando lhe parecia bem, com mais um aceno de mão, os personagens despertavam pouco a pouco.

Kantor podia voltar à cena a qualquer momento. Enquanto os atores viviam seus personagens, Kantor, às vezes, atravessava o palco de um lado para o outro. Em outros momentos, retirava os atores de cena ou mudava algo que lhe incomodava. Essa atitude de aparecer em cena tinha como objetivo a quebra da ilusão que muitas vezes ia se criando na plateia ou no próprio ator, que estava ali não para interpretar fielmente seus parentes, mas sim para, por meio de suas imagens, "ressuscitá-los" dos mortos.

O pesquisador Wagner Francisco Araújo Cintra, em sua tese sobre Kantor, relaciona esse processo com o conceito do "ator *dibuk*", que é um ator "possuído" metaforicamente por um morto. Os mortos no espetáculo de Kantor estavam relacionados à sua família, que naquele momento habitavam sua memória e poderiam retornar a este mundo por meio dos atores do *Cricot 2.* Essa ideia não tem, para Kantor, nenhuma relação mística ou religiosa (CINTRA, 2008, p. 241).

Kantor possuía também o seu papel no espetáculo – era ele mesmo um personagem real. Sobre seu papel e os personagens ele afirmou:

> Eu estou sentado no palco. E este é o texto de minha parte (que nunca será apresentado). Aqui está a minha avó, a mãe de minha mãe, Katarzyna. Seu irmão, o sacerdote. Costumávamos chamá-lo de tio. Ele morrerá em breve. Meu pai sentado ali. O primeiro da esquerda. No verso da foto ele envia suas saudações. Data 12 de setembro de 1914.

> A mãe Helka estará aqui em breve. O restante são tios e tias. Tia Jozka. Tio Stazio, deportado. Todos eles já se encontraram com suas mortes em algum lugar no mundo. Agora eles estão neste quarto, como estavam marcados na memória. Tio Karol... Tio Olek... Tia Manka... Tia Jozka... A partir desse momento, suas sortes começam a mudar. As mudanças são tão embaraçosas, que eles não as teriam enfrentado se estivessem vivos. (*apud* SAPIJA, 1984)

Um aspecto interessante que pode ser considerado é a maneira como Kantor trabalhou seus personagens. Os jogos que Kantor proporcionou entre atores e manequins faziam com que os atores estivessem constantemente na qualidade de objetos de cena. Esse jogo acontecia logo no início do espetáculo, quando somente os tios Karol e Olek despertavam pouco a pouco, como se saíssem de um estado de torpor.

Enquanto os tios andavam pela sala reorganizando os objetos e mobílias para que o quarto ficasse exatamente igual ao da memória de Kantor (o que era impossível, pois somente Kantor tinha acesso à sua memória), os outros personagens continuavam em seus estados de inércia. Trava-se entre os dois tios um diálogo sobre os objetos e as pessoas que deveriam estar ou não presentes no quarto e o que deveria ser mudado de lugar, então começavam a rearranjar toda a cena. Tiravam mesas e cadeiras de cena. O manequim do sacerdote que estava sentado sobre a cadeira era colocado deitado na cama, e as atrizes, que viviam o papel das tias de Kantor, foram retiradas de cena pelos tios, manuseadas como se fossem os corpos inanimados dos manequins.

Esse jogo em que os atores pareciam se converter em manequins acontecia diversas vezes durante o espetáculo.

No momento em que os tios abriam as portas de correr para retirar os objetos e as tias do cenário, podia ver-se ao fundo o

corpo de uma noiva caída, a mãe de Kantor. Sempre que as portas se abriam, lá estava o corpo da noiva, imóvel, morto, como se, de forma despropositada, estivesse esquecida ali.

O jogo entre ator e manequim acontece novamente na cena do casamento. Para que pudesse realizar a cerimônia, o sacerdote retira o pai de Kantor do grupo de soldados e o coloca à frente da cena, abrindo as portas do painel e levantando o corpo da noiva que estava jogada no chão. Porém, momentos antes da cerimônia, o manequim da noiva que estava caído atrás das portas era trocado pela própria atriz que representava a noiva. Essa troca acontecia enquanto os painéis estavam fechados, sem que os espectadores percebessem. Então, aquele que antes parecia o corpo de um boneco começava a sair também do seu estado de torpor e a caminhar com suas próprias pernas.

O jogo que Kantor propunha entre manequim e ator causa estranhamento, pois quebram as percepções criadas pelos espectadores. Kantor acreditava que eram nesses momentos que se dava a comunicação interior do público com a cena, pois se tratava de um elemento surpresa. A essa forma ele deu o nome de "liame do espectador com a cena" (KANTOR, 2008, p. 7). Na mente do espectador, aquele corpo jogado por trás do painel já havia sido convencionado como um boneco. Mas algumas cenas depois, com a troca não percebida da boneca pela atriz, o que se via era exatamente o contrário – aquele corpo, quando lhe foi solicitado, passou a ter vida. Kantor queria que esse processo de estranhamento fosse um instante desconcertante para o espectador (KANTOR, 2008, p. 7).

Percebe-se, nessa cena, a maneira como Kantor compreendia o mecanismo da memória. As portas de correr funcionavam como uma passagem do que estava na memória de Kantor para o mundo real. Na memória, estão as pessoas que passaram por nossas vidas, talvez jogadas em algum canto, exatamente como a noiva de *Wielopole, Wielopole*. Durante o dia a dia, os constantes estímulos da vida real fazem lembrar de pessoas. Nesse processo de recordação é que esses

indivíduos voltam a ganhar vida, mas somente na dimensão da memória.

Assim como tudo que envolve a arte, a cenografia traz à tona, por meio de suas formas e materiais, um conjunto de emoções e ideias relativas e pessoais. A cenografia de um espetáculo é vista e apreciada de diferentes formas pelos espectadores. Isso acontece principalmente quando a cenografia não é apenas uma mimese da vida real, mas sim quando é "projetada e produzida além dos seus referenciais históricos em resposta às necessidades representativas, convencionando-se códigos próprios – visuais e espaciais. [...] os signos cenográficos alteram-se no tempo em forma e conteúdo" (URSSI, 2006, p. 82 e 83).

A cenografia concilia uma série de informações referentes ao espetáculo. No caso de *Wielopole, Wielopole,* a pessoa responsável por essa conciliação foi o próprio Tadeusz Kantor, que não foi somente o cenógrafo, mas o autor, o diretor, o figurinista e o aderecista. De acordo com Denis Bablet: "Kantor reconhece, ao mesmo tempo, a unidade e a complexidade da obra de arte e desenvolve uma certa ideia do teatro total [...]" (BABLET, 2008, p. XXXV).

Pavis nos explica que, desde o início do século XX,

> o cenário não apenas se liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno. Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. O cenário se torna maleável (importância da iluminação), expansível e co-extensivo à interpretação do ator e à recepção do público. Em contraponto, todas as técnicas de jogo fragmentado, simultâneo, nada mais são do que a aplicação dos novos princípios cenográficos: escolha de uma forma ou de um material básico, busca de um tom rítmico ou de um princípio estruturante, interpenetração visual dos materiais humanos e plásticos. (PAVIS, 2008b, p. 43)

Tudo que foi posto em cena possuía uma utilidade e era manejado pelos personagens. Nada do que Kantor criou foi gratuito ou de função apenas decorativa. Sendo assim, a cenografia assumiu inteiramente, como Pavis definiu, a função de "motor interno" do espetáculo, pois possuía ligação direta com o jogo dos atores.

A movimentação constante do cenário foi possível graças aos dispositivos e máquinas cênicas que Kantor criou para o espetáculo. A seguir, estão descritos alguns aspectos interessantes presentes na cenografia de *Wielopole, Wielopole*.

A janela e a porta do quarto foram montadas sobre uma armação com rodinhas, que permitia fácil deslocamento desses elementos pelo espaço da encenação. Elas não estavam sobre o tablado somente para indicar a existência de uma porta e uma janela no quarto, mas eram frequentemente manuseadas pelos atores.

Quando os atores passavam pela porta, não sumiam de cena, continuavam no espaço da encenação. A porta, um elemento real da vida, estava em cena não para ser utilizada de maneira convencional (passagem de um ambiente a outro), mas sim como forma de explorar a ação de se passar por uma porta. Os personagens, ao reproduzirem repetidas vezes essa ação, sem possuírem o objetivo de chegar a outro ambiente, libertavam a porta de sua convenção real.

O mesmo acontecia com a janela. Quando aberta ou quando fechada, tinha vista para o mesmo ambiente do palco, sendo utilizada pelos atores como um dispositivo que levava a uma ação: a de espiar pela janela, porém, sem estarem escondidos.

Outro dispositivo cênico criado por Kantor foi a cama giratória, utilizada principalmente pelo sacerdote. Inicialmente, ela aparecia vazia, até que o manequim do sacerdote era posto deitado sobre ela. Estava completamente atrelada ao símbolo da morte, pois remetia ao leito de morte do sacerdote (para Kantor, o manequim possuía a função de mensageiro da morte). Quando a fotógrafa aparecia em cena para fazer o retrato do morto, ia até a cama e girava uma manivela que

permitia que o leito da cama girasse 360 graus no sentido horizontal. Para a surpresa do espectador, do outro lado do leito estava o ator que representava o sacerdote.

Ao longo do espetáculo, a cama foi utilizada também pela avó de Kantor, que se deitava nela para fazer seus exercícios físicos matinais. Conforme a necessidade da cena, a cama era colocada de lado. Também possuía rodízios nos pés para ser movida com maior facilidade.

O armário também era utilizado de forma não convencional. Não possuía somente a função de um elemento para criar a atmosfera do quarto, mas servia também como um lugar de encenação. Para que pudesse ser facilmente movimentado, o armário foi projetado sobre rodízios. No início do espetáculo ele aparecia com as portas abertas e seu interior estava vazio. Kantor fechava suas portas e elas continuavam assim até a cena em que os tios Olek e Karol as abriam para ficarem, repetidas vezes, vestindo e guardando o paletó no armário. No final de suas ações, os dois entravam no armário, para logo em seguida sair pelo fundo dele retornando à cena. Nesse momento, o espectador era surpreendido mais uma vez, ao ver que o armário possuía portas tanto na frente como atrás. Em outro momento do espetáculo, ao invés dos personagens entrarem em cena pelas portas de correr, eles apareciam pelas portas do armário. De novo, Kantor propôs a um objeto da vida real novos signos e convenções, e foi dessa forma que ele trabalhou a maior parte da cenografia, objetos e dispositivos cênicos do espetáculo.

Patrice Pavis, ao tratar sobre o *espaço gestual* do ator, refere-se à *experiência sinestésica do ator*, que pode ser percebida pelo movimento, pelo esquema temporal, pelo eixo gravitacional e pelo tempo-ritmo (2008a, p. 143). No caso de *Wielopole, Wielopole*, a dimensão mais marcante que o ator buscava imprimir em seus movimentos era o da morte.

Embora não tenham afirmado isso em palavras durante o espetáculo, os personagens de Kantor estavam mortos e alguns deles morriam repetidas vezes na peça. As encarnações dos familiares de

Kantor e dos soldados, na maior parte do tempo, pareciam não ser regidas por qualquer sentimento – não se apaixonavam ou odiavam, não sentiam dores nem prazer, não eram motivados por alegrias ou tristezas – lembrando que o modelo que Kantor deu para seus atores seguirem foi o do manequim, "o mensageiro da morte".

Esses espaços de morte podiam ser identificados na gestualidade dos atores. Desde movimentos desconexos (como se não tivessem controle sobre o corpo que possuíam) até a ausência total de movimentos, como rostos sem expressão alguma e dificuldade na dicção. Maquiagem e figurinos completavam essa esfera da morte: a mãe de Kantor usava vestido e véu velhos e rasgados; os soldados, todos uniformizados, estavam com o rosto pálido, pintado de bege, que se confundia com a cor do uniforme, formando um elemento monocromático.

Um exemplo dessa expressão gestual de morte foi a cerimônia de casamento de Mariam e Helka, pais de Kantor. Mariam era um dos soldados que estavam sentados desde o início do espetáculo no lado direito da cena. O sacerdote levanta o soldado com suas mãos, mas esse volta a cair, parecia morto, seu corpo não se mantinha em pé. Num gesto de tentar acordar Mariam, o sacerdote volta a levantá-lo, segurando-o por alguns instantes como se procurasse firmá-lo. O pai de Kantor ficava, então, em pé e era manuseado como uma marionete pelo sacerdote. Sua face não possuía expressão alguma e seu corpo marchava sem sair do lugar (um corpo que morreu como soldado parecia lembrar-se apenas de marchar quando retornava à vida). O sacerdote trazia, então, a mãe de Kantor, a noiva jogada atrás das portas de correr. Ela era colocada ao lado do soldado, que continuava sua marcha, interrompida somente pelas mãos do sacerdote.

O sacerdote realizou o casamento. Quando o pai de Kantor precisava repetir os votos recitados pelo sacerdote, mal se compreendia o que ele falava, pareciam grunhidos. Cintra (2008) explica que o soldado expressava apenas uma única palavra, "noite", que na tradição da cultura

popular polonesa significa morte. A cerimônia prosseguia. O sacerdote retirava sua estola e com ela envolvia as mãos dos noivos. De acordo com Maria de Fátima de Souza Moretti (2007), o ato de envolver as mãos dos noivos com uma estola preta mostrava que o momento se tratava de uma cerimônia mortuária. Depois disso os noivos se abraçavam com dificuldade, suas expressões estáticas os ausentavam de sentimento. A noiva soltava-se nos braços do soldado e voltava a se parecer com um manequim. O soldado a carregava arrastada e a depositava no chão, no mesmo lugar de onde já havia sido retirada pelo sacerdote.

Outra maneira interessante para explorar o espaço gestual, conforme Pavis, é por meio do *espaço centrífugo do ator* (2008a). O movimento centrífugo é a ação de afastar-se do centro, é o espaço do ator que se constitui a partir do corpo para o mundo externo. A dinâmica do movimento é a prolongação do corpo e, às vezes, essa prolongação pode acontecer por meio de acessórios ou figurinos.

Kantor sentia-se muito incomodado com a falta de importância com que os objetos eram tratados no teatro de sua época. Os atores os tocavam, apropriavam-se e serviam-se deles. Buscando libertar os objetos do que Kantor chamava de "humilhante servidão", anexou-os aos corpos dos atores. Pode-se dizer que, em alguns casos, essa anexação ia além das características de uma prótese (membro artificial anexado ao corpo), podendo ser considerado como enxerto (transplante de órgãos do próprio corpo), pois esses objetos tinham a capacidade de exprimir a alma e a personalidade dos personagens. Kantor retirou as almas de seus personagens, converteu-as em massa visível, para novamente anexá-las aos seus corpos. Sobre a união entre ator e objeto Kantor disse:

> Deve existir uma ligação precisa, quase biológica entre o ator e o objeto. Eles devem ser indissociáveis. De maneira mais calma, o ator deve tudo fazer para que o objeto seja visível, que ele exista; no caso mais radical, o ator deve constituir com o objeto um só organismo. Eu chamo este caso de BIO-OBJETO. (*apud* CINTRA, 2008, p. 368)

Em *Wielopole, Wielopole* essa atitude chegou ao ápice de sua expressão por meio do personagem com um instrumento musical, criado para representar seu tio Stazio, que durante a Primeira Guerra Mundial foi oficial do império da Áustria e prisioneiro dos russos. De acordo com Cintra (2008), o fato de Kantor ter evocado para a peça a presença desse tio que tocava violino servia para sintetizar o universo de dor e sofrimento que muitos deportados dos campos de prisioneiros passaram já no final de suas vidas, mendigando pelas ruas, a fim de poder voltar às suas pátrias.

Desde o momento em que o tio Stazio aparece em cena até o final do espetáculo, ele carrega seu instrumento da mesma forma. Esse instrumento foi mais um dos objetos criados por Kantor. De acordo com Cintra, sua forma lembra a de um violino, embora na realidade não possua os elementos de um. A manivela, instalada ao lado da caixa do violino remete a outro instrumento chamado realejo. No entanto, esse objeto criado por Kantor é mudo. Nos momentos em que o ator girava a manivela, uma música era tocada, mas não saía do instrumento (CINTRA, 2008).

Em minha opinião, o violino-realejo era algo intrínseco ao personagem, assim como o personagem ao instrumento. Kantor conseguiu que o ator e o objeto constituíssem um único organismo.

O figurino e a maquiagem foram elementos vitais que, trabalhados em conjunto, deram aos diferentes materiais a percepção de um único corpo. Esse personagem não possuía uma fala sequer, mas por meio de seu gesto de girar a manivela ao lado da caixa do violino, uma melodia natalina era reproduzida no ambiente (relembrando as noites natalinas da infância). Seu gesto, lento e sensível, unido à música, ao que parece, foi capaz não só de ampliar seu espaço ao ponto de preencher o lugar teatral como um todo, mas também de criar espaços que continuaram a perdurar na memória dos espectadores mesmo após o término do espetáculo.

Experiência e espaço temporal

No intuito de entender melhor o espetáculo, é importante também atentar para o que Patrice Pavis (2008a) discorre sobre a experiência temporal. Não há como tratar somente sobre o espaço no espetáculo de *Wielopole, Wielopole* sem também abordar o tempo. Esses dois aspectos estão intrinsecamente ligados, pois, de acordo com Pavis, a arte do teatro não pode revelar-se sem essa coexistência.

Em linhas gerais, o tempo, na Wielopole criada por Kantor, parece ser representado pela intersecção de dois tempos (passado e presente), e desse cruzamento surge um tempo que será chamado aqui de PP. Onde passado e presente entram em choque, lá está Wielopole. Algo como a seguinte representação:

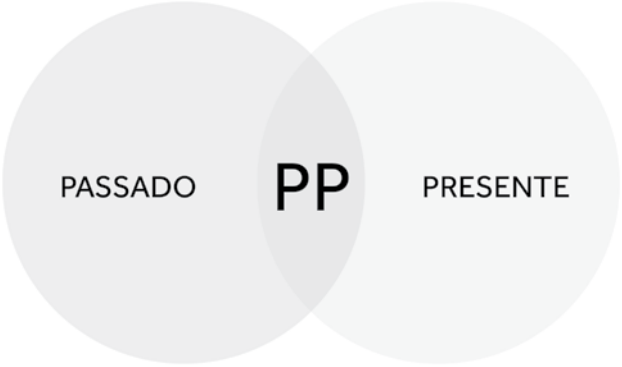


Figura 01 – Dimensão temporal de *Wielopole, Wielopole*.

Convencionou-se assim o tempo PP, pois foi do passado e dos fragmentos da memória de Kantor que os personagens foram evocados. Foi o quarto de sua infância que o encenador e os atores tentavam construir e reconstruir em cena. O encontro com o tempo presente da encenação vai muito além da retratação de algo que passou na dimensão do agora. O passado não pousa suavemente sobre o presente, como algo que se possa dissociar sem causar consequências. Passado e presente se chocam, se atravessam, se interpenetram de

tal maneira que é impossível voltar a separá-los completamente sem encontrar, em ambos, resquícios um do outro.

Esse embate entre passado e presente também é melhor compreendido por meio dos aspectos da morte e da memória. Um exemplo disso é que ao se recordar de pessoas que já se foram, elas aparecem vivas na memória, exercendo em vida suas atividades mais marcantes ou habituais. Na Wielopole de Kantor, o choque aconteceu quando ele conduziu as pessoas de sua memória ao tempo presente do espectador. No momento em que os seus familiares chegam da viagem entre essas dimensões, eles carregam junto de si a condição do tempo presente: a morte. Todos eles já se encontravam sob a condição da morte.

Esse processo permitiu que Kantor se libertasse das convenções, tanto do passado quanto do presente. No entanto, ele considerava que libertar-se de todas as convenções poderia ser um grande perigo, algo que o fizesse perder de vista seus objetivos. Precisou, então, de algo que pudesse controlar sua imaginação de uma maneira bem severa. Foi então que, em suas palavras, descobriu "uma bússola muito especial": a memória da criança.

> Assim – quando queremos reconstruir nossas recordações de infância (e tal é o sentido desse espetáculo), nós não "escrevemos" um relato segundo os modelos da literatura, uma trama baseada na continuidade. Eu descobri que isto não é mais do que uma mentira. Ao passo que o que me interessa, aqui, é a verdade, quer dizer, uma estrutura que não seja "cimentada", "mantida" por junturas, por conexões, por acréscimos estilísticos e formais. Esta reconstrução das recordações de infância deve conter somente esses momentos, essas imagens, esses clichês, que a memória da criança retém, efetuando uma triagem na massa de fatos reais, escolha que é excepcionalmente essencial (artística) porque é inteiramente voltada para a VERDADE. [...] No decurso da criação do espetáculo, e de seus desenvolvimentos, este método tornou-se uma

> verdadeira limitação. Magnífica limitação! Eis a "bússola" de que se falou há pouco. (KANTOR, 2008, p. 251)

Por causa dessa limitação que lhe foi imposta pela memória é que se encontra, nesse espetáculo, um aglomerado de cenas que não foram dispostas em uma ordem cronológica linear. As cenas não se desenvolvem, elas acontecem uma seguida da outra, mas não possuem vínculos, são independentes, autônomas. Segundo Cintra "as cenas resumem-se em si mesmas" (2008, p. 102).

O tempo PP era então, segundo definição aqui proposta, o tempo que regia o espetáculo como um todo. Porém, dentro desse tempo, encontram-se outros elementos capazes de levar o público a outras experiências temporais.

Havia momentos na representação em que diversos tempos, espaços e ações eram criados simultaneamente, o que aos olhos do espectador poderia tornar a cena um pouco confusa pela quantidade de informações que se interpunham. Mas, em dado momento, esses tempos, espaços e ações entravam em um tempo de pausa, tudo parava: os atores pareciam formar um quadro vivo, uma fotografia. Era um momento que causava estranhamento e prendia a atenção do espectador, pois todas as atividades que estavam sendo realizadas diante de seus olhos eram momentaneamente interrompidas. Havia uma quebra do ritmo, que após alguns segundos retornava.

Ao se aproximar do tempo PP com uma lupa, vê-se que ele é formado de diversos fragmentos que ora se encaixam, ora não, ora estão separados por um vazio, ora sobrepostos. Chega-se à conclusão de que o tempo em *Wielopole, Wielopole* é trabalhado a partir de cada personagem e suas ações e dos fragmentos da memória de Kantor. Por isso, não é possível defini-lo exatamente: é necessário senti-lo.

Na atitude de sentar-se diante do cenário de *Wielopole, Wielopole*, a plateia já era levada a viver uma experiência espaço-temporal. Assim como as rugas expressam a passagem do tempo na

face de um homem, os materiais utilizados na execução das máquinas cênicas, dos objetos e cenário que compunham o quarto de infância de Kantor também remetiam a um passar de muitos anos. Quando o espetáculo tinha início, os espectadores, mesmo permanecendo sentados em suas cadeiras, estavam prestes a ancorar em outras dimensões reais do espaço e do tempo. Isso acontecia quando eram levados à dimensão da memória de Kantor, para serem testemunhas da experiência temporal que Kantor realizava, fazendo reviver o passado no tempo presente.

Kantor utilizou diversos tempos e espaços concomitantemente, porém, não concebidos de maneira despropositada. Nas estruturas desse espetáculo é que estavam inseridas, como os principais agentes coadunadores desse aparente caos e desordem em cena, a memória e a morte. Das percepções e concepções desses elementos, igualmente intangíveis e invisíveis, foi que Kantor extraiu a matéria-prima de sua obra.

A memória nos permite contar nossa própria história, lembrar quem se foi, o que se fez, o que se sentiu. É tão constante em nosso dia-a-dia que nem se percebe que ela é um mecanismo que trabalha ininterruptamente, do momento em que se nasce até ao momento em que se irá morrer. A memória opera de acordo com os estímulos que recebe enquanto se está vivo: um som, um odor, um sentimento, uma imagem.

A morte, da qual pouco se costuma falar na cultura ocidental, mas que está também constantemente presente e à espreita de todos os seres viventes, é um mistério. Sem ter a intenção de discutir o âmbito espiritual e da fé, pode-se tentar imaginar o que acontece depois que ela passa a "residir" um corpo. Porém, nada do que for especulado irá além das suposições. A morte é um aspecto muito presente na gestualidade e fala dos personagens em *Wielopole, Wielopole*, na ação de matar e morrer (pois os personagens matam e morrem diversas vezes) e na realidade da própria condição dos familiares de Kantor, que estão verdadeiramente mortos.

Além dos personagens visivelmente imbuídos de memória e morte, encontram-se outros elementos capazes de levar o espectador a novas experiências espaços-temporais.

Na cenografia desse espetáculo, as portas foram elementos capazes de criar diferentes sensações. Conforme a maneira como eram utilizadas na encenação, criava-se para o espectador uma atmosfera de mistério, abertas ou fechadas, na espera que algo aparecesse por meio delas.

Em *Wielopole, Wielopole* havia três tipos de portas: as portas do armário, que no início do espetáculo estavam abertas revelando o interior do armário vazio; a porta sobre rodinhas, que podia ser movimentada no espaço e aparecia para representar a passagem de algum outro aposento para o quarto de Kantor; e as portas de correr, por onde os personagens entravam e saíam de cena.

Cintra definiu as portas de correr como "objeto memória" (2008). Na maior parte do espetáculo, elas tinham a função de configurar a passagem entre duas dimensões distintas, a memória de Kantor e a realidade da cena. Em determinado momento, porém, elas assumiriam sua função ambígua: deixariam de ser o local de passagem para se transformarem num elemento encarregado de conter tanto o estado de vida como a indissociável presença de morte. Isso acontecia no instante em que soldados e manequins ocupavam esse espaço, que passou a se configurar num vagão de trem levando os combatentes para a guerra. Os familiares de Kantor, com seus lenços brancos, despediam-se dos soldados. O sacerdote, por sua vez, que já considerava mortos aqueles que partiam para o combate, se despedia jogando terra sobre os soldados, como se já estivesse enterrando a todos.

Em Wielopole, o que se via em cena não era algo que imitava a vida. Era a intimidade e o funcionamento da memória de Kantor. O espectador conectava-se à peça por meio de espaços e objetos simbólicos e tempos não convencionais. Foi isso que pôde presenciar-

se nessa cena, em que Kantor expôs a intimidade vivida por toda uma nação que viveu os horrores da I e II Guerras Mundiais.

A máquina fotográfica-metralhadora era outro objeto cênico, também criado por Kantor, que carregava ambiguidade e na cena conectava espaço, tempo e ação por meio da memória e da morte.

Kantor, que possuía uma relação muito forte com a formação de imagens (momentos de pausa dos personagens, que, pela ausência de movimento, pareciam ser uma imagem impressa ou uma fotografia), tomou para o início da peça, na cena em que os soldados apareciam, a imagem retirada de uma fotografia real, encontrada por ele ao acaso, de seu pai junto de outros militares.

A cena da fotografia dos convocados à guerra foi uma síntese de pensamentos e reflexões e levou à elaboração da máquina fotográfica-metralhadora. Sobre a relação dos soldados com a fotografia, Kantor escreveu o seguinte:

> Esses HABITANTES CLANDESTINOS, que posam para uma fotografia como se estivessem MORTOS, entram portanto na história e na eternidade.
>
> [...]
>
> Sua dolorosa condição: a vida que dura este único e só momento, como se através do maravilhoso, mas também do terrificante e assassino processo da FOTOGRAFIA, eles tivessem sido privados do passado e do futuro. Como se tivessem sido privados tanto do passado, diferente para cada um deles, quanto da vida futura, cheia de surpresas e de encanto... Para justificar a sua existência, eles dispõem somente desse curto instante durante o qual tomam a pose... (KANTOR, 2008, p. 249)

Kantor então associou a máquina à fotografia (responsável pela eternização daquele momento) e à metralhadora (arma comum aos soldados e responsável pela morte).

A máquina fotográfica apresentou, quando foi manuseada em duas cenas distintas, a dualidade com qual estava impregnada. A fotógrafa surge, em um primeiro momento, para tirar a foto do sacerdote em seu leito de morte (costume praticado pelos antigos na Polônia). Já num segundo momento, a fotógrafa deveria registrar os soldados que estavam prestes a partir para o combate. Porém, quando ela vai tirar a foto, um mecanismo faz surgir o cano de uma metralhadora de dentro da máquina. Desse modo, a fotógrafa descarregava vários tiros sobre os combatentes, que iam morrendo enquanto posavam para a foto.

Considerações finais

Para apreender parte do universo de Tadeusz Kantor, procurei entender algumas das convenções criadas pelo encenador, que procurou trilhar o seu próprio caminho na arte. Para ele, toda a arte possuía uma verdade, e era essa verdade que ele procurava em seu fazer teatral: a verdade que seria capaz de libertar a poética e estética teatral de suas amarras e deixá-las livres para seguir o caminho na edificação de um teatro puro e autônomo.

Dessa maneira, Kantor viveu a sua própria revolução, não pretendendo criar e impor métodos ou conceitos que lhe parecessem corretos, como faziam alguns artistas, mas buscando a verdade na arte do teatro. Kantor era a favor da liberdade e incapaz de prender a arte teatral (ou prender-se) em um método limitado; queria avançar sempre, ultrapassar os limites e ganhar novos territórios para o fechado campo teatral da época. Essa busca durou toda sua vida e pode ser bem observada nas diversas fases em que sua criação artística foi dividida.

Em *Wielopole, Wielopole*, é possível perceber o conhecimento, a prática e a relação que Kantor tinha com as artes plásticas. Como Kantor acreditava que a criação acontecia em cena, a cenografia também era concebida nesse processo. Por ser um elemento pensado junto com a cena (e não somente depois que a cena estivesse pronta), nada do que foi criado fugia a algum propósito. A autonomia que Kantor dava a todos os elementos

do espetáculo também é vista na cenografia. A princípio, ela foi criada para ser o seu quarto de infância, mas tinha tal autonomia, a ponto de abrigar a cerimônia de casamento de seus pais, a crucificação de alguns personagens e tornar-se também em campo de batalha, para enfim terminar com uma ceia natalina.

A cenografia de *Wielopole, Wielopole* possuía uma relação tão estreita com os demais elementos do espetáculo que é difícil impor-lhe um limite. Personagens, figurinos, objetos tornam-se, em dado momento, cenografia. O espetáculo foi tão rico e detalhadamente elaborado que precisaríamos de algumas centenas de páginas para tentar descrever todos os jogos e analogias que Kantor criava entre os atores e objetos, juntamente com os mecanismos da memória e da morte e da dimensão temporal do passado e do presente.

Assistir à *Wielopole, Wielopole* foi uma experiência que me levou à descoberta de um novo universo, um universo paralelo no qual Kantor foi o demiurgo. Um lugar onde ele criava seu próprio tempo, seu próprio espaço e seus próprios signos, que só podiam ser decifrados a partir das convenções de seu novo mundo.

Referências:

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte.* São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2008.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. *No Limiar do Desconhecido* – Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. Volume I e II. São Paulo, 2008. 596 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo. Disponível em: < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-15072009-232314/pt-br.php> Acesso em: 20 abr. 2010.

DE ARTES Y PASIONES. *Ciclo Cine* – Teatro 2008**.** Disponível em: <http://www.deartesypasiones.com.ar/03/docincur.htm>. Acesso em 21 abr. 2010.

GRIGOLO, Gláucia. *O Paradoxo do Ator-Marionete*: Diálogos com a prática contemporânea. Florianópolis, 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=99108> Acesso em: 30 out. 2014.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte.* Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2008.

_____. *A Journey Through Other Spaces*: Assays and Manifestos, 1944, 1990 – Textos organizados e traduzidos por Michal Kobialka. London: University of California Press, 1993.

_____. *Wielopole, Wielopole* – Wroclaw: Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1984.

KLOSSOWICZ, Jan. Tadeusz Kantor's Journey. In: SCHNEIDER, Rebecca; CODY, Gabrielle. *Re: direction. A theoretical and practical guide.* London: Routledge, 2002.

KOBIALKA, Michal. *Further on, Nothing*: Tadeusz Kantor's Theatre**.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

MIKLASZEWSKI, Krzysztof. *Encounters with Tadeusz Kantor***.** Textos organizados e traduzidos por George Hyde. London: Routledge, 2002.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. Kantor, Duchamp e os objetos. *DAPesquisa* – Revista de investigação em artes. Vol. 3, n. 1, Ano 5, ago. 2007 – jul. 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/editorial.htm> Acesso em: 04 dez. 2009.

_____. *Encanta o Objeto em Kantor*. Florianópolis, 2003. 131f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PLATZ, Alexander. Tadeusz Kantor El Teatro de La Muerte. *Tijeretazos Postriziny una revista de literatura y cine*. Disponível em: <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Kantor/Kantor001.htm> Acesso em: 20 abr. 2010.

RAMOS, Luis Fernando. Kantor está morto! Esqueçam Kantor! *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 5, 2005, p. 225 a 232. Disponível em: < http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF05/SP05_023.pdf> Acesso em: 29 mar. 2010.

ROSENZVAIG, Marcos. *El Teatro de Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1995.

SAPIJA, Andrzej. *Theatre of Tadeusz Kantor – Wielopole, Wielopole*. Polish Film Institute, 1984. 1 vídeo-disco (68 min).

TEATRO CRICOT 2. *Wielopole, Wielopole*. Centre de Documentacion Teatral, 1983. 1 vídeo-disco (63 min).

URSSI, Nelson José. *A Linguagem Cenográfica*. São Paulo, 2006. 122f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf> Acesso em 05 mar. 2010.

Questões de cenografia I

4. O USO DA CENOGRAFIA EM MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Juliana Perrella Longo

Juliana Perrella Longo é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010), tendo apresentado a monografia *Abre-me e fecham-me*: *Projeto cenográfico para uma exposição de arte*, sob a orientação da professora MSc. Ana Paula França Carneiro. É também Especialista em Comunicação e Cultura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2009), tendo realizado a monografia *Dramatização do espaço: a apropriação da cidade por meio do teatro*, sob orientação do professor Dr. Ismael Scheffler. É Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná (2007). Atua na área de Exposições e Cinema na Unidade Sesc da Esquina - Sesc Paraná. E mail- jujuperrella@gmail.com.

4. O USO DA CENOGRAFIA EM MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Juliana Perrella Longo

Introdução

A cenografia nasceu no teatro e a ele pertence. Seu uso, porém, extrapola os ditames do palco, em virtude de ser responsável por organizar plasticamente tal espaço. Na obra *Cenografia, uma breve visita*, o autor Cyro del Nero convida o espectador a desvendar o mundo mágico da cenografia, demostrando que essa arte possui elementos visuais que transformam e estimulam as pessoas, fazendo-as refletir (NERO, 2008).

Tal experiência pode ser comparada à da observação de um objeto artístico, de uma performance ou de uma instalação: cabe a tal sensação, derivada do confronto de ideias e saberes, a responsabilidade de conduzir o homem à reflexão sobre os modos de ver o próprio mundo, o que decorre obrigatoriamente da apreensão do olhar do outro, do artista, do cenógrafo.

Em sua correlação direta e próxima com a Arte, encontramos a Cenografia sendo utilizada fora dos palcos, para além do teatro, mas não fora de contexto, apenas sendo investigada de forma diferenciada. Por apresentar tantas características essenciais e substantivas dentro do teatro, seu deslocamento para fora dos palcos transmite suas particularidades para outras áreas do conhecimento como, no caso deste capítulo, o museu de arte, a exposição de arte.

A escolha desta proposta – o uso da cenografia em espaços expositivos e em museus – deve-se à identificação de real aproximação entre as artes visuais e a cenografia, e da possibilidade

de discussões geradas no momento em que se utiliza a cenografia como auxiliar no entender artístico. A linguagem artística a serviço de si mesma, a arte como codificadora da própria arte. Nesse deslocamento, o cenógrafo tornou-se também uma espécie de artista que completa os sentidos dos signos abertos pelas exposições de artes visuais.

A própria escolha de uso da cenografia em museus permite associar essa instituição à do teatro, ou seja, um equivalente entre o pensar museológico e o pensar teatral. Ao observar-se com atenção, o espectador vai ao teatro para o ver/vislumbrar o inesperado (ou esperado) e o visitante se encaminha ao museu com o mesmo motivo e esperança, sendo que ambas (museu e teatro) têm uma função muito próxima perante a sociedade.

Estabeleceu-se, mais recentemente, um termo específico que diz respeito ao campo de conhecimento responsável pela execução dos projetos museológicos: a Museografia. Tal conceito prevê a apresentação de um acervo e montagem de exposição e tem por objetivo transmitir, por meio da linguagem visual e espacial, a proposta de uma exposição de arte. Os estudos de Lisbeth Rebollo Gonçalves, apresentados no livro *Entre Cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX,* serviram de base, sendo a obra considerada uma das únicas explanações sobre o tema que contou com publicação no Brasil. A autora defende a utilização do termo 'cenografia' no lugar de 'museografia da exposição', por acreditar que exposição e cena teatral se assemelham, já que visitante e ator têm em comum o fato de serem ativos (ambos estão dentro da cena) envoltos por uma cenografia. A exemplo de uma peça teatral, a exposição de arte é também um produto cultural: ela satisfaz hábitos de consumo e constitui um espaço experimental, tanto para quem a constrói como para quem dela usufrui.

Aceitando o termo cenografia para este tipo de instalação em exposições, buscar-se-á responder a alguns questionamentos decorrentes da utilização da cenografia como parte de uma exposição, por exemplo, qual é a sua verdadeira função?

O museu, como espaço expositivo, tem por objetivo principal comunicar, e a cenografia, quando entendida como linguagem

expositiva museológica, consegue atingir este objetivo se forem tomados certos cuidados. A título de exemplo: evitar o caráter de show, de megaespetáculo, em que a cenografia assume o papel de uma enorme obra de arte, servindo muitas vezes, de recurso estratégico para promoção de outras pessoas e situações que não têm nenhuma relação com o que se pretende (GONÇALVES, 2004).

Este estudo discorrerá sobre as novas tendências em relação à utilização do museu, os novos espaços expositivos, os aspectos didáticos e de cidadania.

Histórico dos museus e das exposições de arte

Inúmeros autores e estudiosos já se debruçaram sobre o estudo do tema "museu". Dentre eles, Marlene Suano assim o definiu: "Museu [...] um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente, exibir para educação e lazer, produtos da ação cultural humana" (SUANO, 1986, p.9).

Desde a Idade Média, os museus existem para exibir. Locais imponentes, verdadeiros templos de antiguidades e de objetos caros e inusitados.

Esta característica predomina até hoje. Os museus são sempre lugares que chamam a atenção, buscando espaço e visibilidade, em meio aos prédios nos grandes centros urbanos (SUANO, 1983).

Mas o que os mantém vivos até hoje e com as mesmas características de 500 anos atrás? Qual a importância de um museu?

O museu é importante por ser um criador de olhares. Tem função pedagógica, cultural e social. Deve ser preservado, por preservar coisas. Deve ser percebido, porque o esquecimento é seu maior inimigo. Deve servir como instrumento de conhecimento, pesquisa e renovação.

Ao visitar um museu, entra-se em contato com o passado, vive-se o presente e inicia-se a busca por um futuro. Um futuro que só existirá porque se baseia nesse passado, na história anterior.

Mas não se deve dar ao museu um caráter de depósito, onde coisas velhas e já sem utilidade se amontoam. A instituição tem por característica manter antiguidades, mas vai além desse propósito: deve ser um local para mostrar, expor e principalmente educar. "O museu é parte integrante da realidade, da sociedade, do mundo. É agente dinâmico, portanto transformador da mentalidade da sociedade" (CRUZ, 1993, p. 7).

Museu é, por definição, um estabelecimento que se destina a preservar a história de um povo, sua cultura e seus costumes.

Segundo o *Dicionário Aurélio*: "museu é qualquer estabelecimento permanente criado para conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos modos, e, sobretudo, expor para deleite e educação do público, coleções de interesse artístico, histórico e técnico" (FERREIRA, 1995, p. 570).

Seus primórdios datam do século II, na Grécia. Existiam os chamados *mousseion*, que eram templos de pesquisa, voltados ao saber filosófico. Alexandria criou o primeiro *mousseion,* cuja preocupação era apenas o saber enciclopédico, contendo a maior quantidade de livros que poderia existir naquele tempo.

Foi a partir daí que as pessoas identificaram o museu como local para salvaguardar a maior quantidade de informações sobre um determinado assunto, qualquer que fosse. Colecionava-se de tudo. Tais coleções eram divididas em classes, segundo Suano: "reserva – prestígio social, de valor mágico (objetos ofertados para pedir ou oferecer graças de deuses e de santos), de lealdade de grupo (necessidade de firmar raízes), de curiosidade e de pesquisa" (1986, p.12).

As famílias principescas também foram colecionadoras de relíquias nos séculos XV e XVI. Símbolos do poderio econômico, quanto mais caros e raros os objetos, mais importante e rica era aquela família. As coleções ficavam nos castelos e pouquíssimas pessoas conseguiam acesso, e eram, na maior parte, desorganizadas. Apenas em 1683 cria-se o primeiro museu público na Inglaterra, porém, as visitas eram restritas, pois se acreditava que o povo romperia com o clima de contemplação exigido em um museu. Entra em discussão a verdadeira importância do museu: ele é simplesmente aberto ao público ou está a serviço do público?

Aparentemente, estava apenas aberto ao público, pois não havia profissionais trabalhando, orientando visitantes, ensinando sobre as coleções ou auxiliando a contemplação.

Só no século seguinte, em 1793, cria-se o Museu do Louvre, na França, com a função de educar a nação. A partir daí, vários países da Europa iniciam a construção de seus museus para preservar a identidade nacional.

Mas é nos Estados Unidos que ocorre um investimento maciço na instituição. Criam-se laços entre a sociedade e o museu, com iniciativas privadas, como os chamados "amigos do museu", por exemplo. Contudo, o museu, e principalmente o museu histórico, é visto pelas pessoas como o espaço onde estão guardadas todas as tristezas e atrocidades pelas quais passaram, isto é, a exposição de suas dores. Segundo Douglas Crimp, em seu livro *Sobre as Ruínas do Museu,* o museu "arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal" (CRIMP, 2005).

No Brasil, os museus seguem os moldes europeus. O Museu Nacional foi criado a partir da coleção particular de Dom João VI, em 1818. No final do século XIX, surgiram museus em vários estados: o Museu Paranaense, em 1876, o museu do Ipiranga – SP, em 1892,

e o Museu da Bahia, em 1894, todos históricos. Os demais museus foram criados a partir dos anos 30, caso ocorrido na maior parte dos países da América Latina. Todos imbuídos do mesmo ideal: a criação de identidade nacional.[1]

A partir do século XIX, iniciam-se estudos sérios sobre educação. Através deles, percebe-se a necessidade de instruir o maior número de pessoas. Este é um dos propósitos dos museus. A instituição ideal para abrigar coleções e, também, espelhar as mudanças ocorridas na sociedade europeia.

Mesmo assim, os museus continuaram a ser "sepulturas" onde se enterravam coisas velhas, jamais apreciadas, pois o povo continuava não se identificando com os enormes palácios com colunas e fachadas requintadas. Ninguém se sentia a vontade em meio a tanta grandiosidade. Na metade do século XIX, os museus da Europa começaram a mostrar os problemas sociais que existiam na época e foram utilizados para despertar ou enraizar a consciência nacional (SUANO, 1983).

Introduz-se nesse período, apenas nos Estados Unidos, a pesquisa em museu, na qual percebe-se a necessidade de pessoal especializado para organizar e monitorar os espaços. Acredita-se que a pessoa poderia ser educada no museu, desde que informações básicas fossem oferecidas pela instituição.

Na Europa, a visão continua antiquada e inicia-se uma grave crise interna. A exemplo disso, na Itália, Filippo Tommaso Marinetti, criador do Futurismo, publica, em 1909, um manifesto no qual propunha:

---

1 Sobre o tema identidade nacional, ver *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall. Nesta obra, o autor discute a questão da identidade na modernidade tardia. Se no passado identidade se definia pela teia social, cultural, étnica e histórica que despertava a consciência do indivíduo como pertencente a uma coletividade e o unificava, no presente observamos a crise deste indivíduo fragmentado em várias identidades: o colapso do sujeito na modernidade tardia e o deslocamento (descentramento) da noção do eu em face de novos desdobramentos estruturais e institucionais no mundo globalizado. (HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.)

> demolir os museus, pois estes nada mais são que cemitérios idênticos pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem, dormitórios públicos onde repousa para sempre junto a seres odiados ou ignotos, absurdas misturas de pintores e escultores que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e de linhas contidas ao longo de paredes. (MARINETTI, 1909)

Enfim, o museu encontra-se estagnado por não responder mais às questões da sociedade pós-Revolução Industrial e acaba por fechar-se, torna-se um refúgio, um tipo de ilha habitada por quadros e paredes.

Apesar disso, as grandes revoluções políticas e culturais ocasionadas no século XX enxergam nos museus um forte aliado na proliferação de ideais. Mostrando o passado para contrapor o presente e vislumbrar o futuro, era essa a ideia dos líderes do socialismo e comunismo na Rússia, China e Cuba.

Nos Estados Unidos, o museu abriga obras de artes, arquivos, espécimes raros do mundo mineral, vegetal e animal e ainda oferece serviços educacionais e concertos musicais.

Apenas nos anos sessenta é que a Europa dinamiza seus museus, criando laços com a comunidade, democratizando e preservando o patrimônio cultural. Neste momento, aparece a figura do agente cultural e do museólogo, claro que com definições um pouco distorcidas, como, por exemplo, a de que cabia ao museólogo a direção de um museu, ou a aquisição de obras de arte. Importante destacar também que neste período o museu volta-se para a sociedade, ou seja, começa a expor trabalhos que reflitam sobre meio ambiente, agricultura e não mais apenas sobre heróis e seus feitos. O museu vai à escola, faz pequenas mostras, visita fábricas, presídios e zonas rurais. (SUANO, 1983).

O período é fértil. Publicações, cursos e universidades se interessam pelo assunto, criando assim uma atmosfera produtiva através da relação organizada basicamente pela junção do museu e a sociedade, a comunidade, o ambiente circunscrito que dura até os dias atuais.

Nesse contexto, fica evidente também outra grande função do museu: a de educar. Nos Estados Unidos, o museu passa a ser considerado uma instituição de educação popular básica, que busca instruir o proletariado, dito como violento por ser ignorante. Percebe-se, porém, que é utilizado como lazer, inexistindo um contato entre os que fazem o museu e os que o usam. O público nunca é questionado, tornando difícil a identificação da população com a instituição.

A maneira encontrada por alguns museus para sanar esta falha foi aproximar a realidade de fora para dentro, ou seja, estruturar exposições onde o povo se visse retratado. Isso já ocorria na década anterior, preservando as tradições e costumes de uma comunidade pela valorização viva, e não retirando objetos que para nós teriam valor, mas que muitas vezes não diziam nada para aquela comunidade. Aliás, é importante ressaltar essa questão: quem pode dizer que tal objeto tem a devida importância para estar exposto em um museu?

Os museus guiam o olhar, ou seja, acreditamos que aquilo que está lá é muito importante para alguma cultura ou alguém, mas normalmente percebemos que é apenas um simples objeto escolhido arbitrariamente, ao qual é conferido uma aura de objeto artístico, histórico, raro e de grande valor. O museu torna-se desinteressante por esse motivo: as pessoas não veem nada de realmente importante ali. Suano também analisa esta questão e afirma: "o museu que eles acreditam *dinâmico* continuará sendo *chato* na mesma medida de sua insistência em emprestar seus olhos e suas fantasias ao visitante (...) o objeto deixa de ser objeto e passa a ser documento" (1982, p. 87). Mas documento de quem, para quem e por quem?

É neste momento que se deve pensar em o que expor e como expor, em uma forma de tornar uma visita ao museu algo realmente importante na vida do cidadão comum, em um tipo de exposição e na forma em que ela deve ser montada e estruturada para que atinja um público que deseja informação, mas não sabe muito bem como apreendê-la.

Sem exposições, os museus são apenas coleções de estudo, centros de documentação e arquivos: não são efetivamente museus. A palavra exposição significa 'pôr para fora', 'pôr para ver'. Uma exposição de arte, dentro de um museu, representa, significa e produz sentido.

As exposições são o produto final do museu, criam significados e transmitem informações, ideias e ideais para cada espectador que as visita. Observando a importância e a dimensão que uma exposição de arte pode atingir, percebe-se que o museu de arte tradicional, com exposições tradicionais, templo de beleza, vinculado à ideia de espaço sacralizado, de caráter preservacionista, já não é mais viável. Ele não dá conta, sozinho, de exposições contemporâneas, obras que se baseiam em processos, que muitas vezes não produz um resultado material (MARTINS, 2008).

O espaço do museu deve conter a arte de seu tempo, daí a introdução de outros campos de pesquisa e outros profissionais que forneçam novas bases para a estrutura comprometida de nossos museus. Artistas, curadores, museólogos e cenógrafos interessam-se pelo campo de estudo e inicia-se uma nova visão de exposições dentro do museu de arte, uma visão que leva em consideração a certeza do entendimento do que está sendo exposto, que busca tornar o museu um espaço legível.

A museologia é a disciplina que abarca todo o complexo de preservação, investigação e comunicação das evidências materiais do homem e seu meio. Mario Chagas[2] define a museologia como a disciplina que estuda a relação "o homem/sujeito e os objetos/bens

2 CHAGAS, M. *Museália***.** Rio de Janeiro. JC Editora, 1996.

culturais num espaço/cenário" (CHAGAS, 1999), ou seja, tem-se o homem como sujeito que conhece e o objeto é parte da realidade à qual o homem tem poder de agir, e a sua relação ocorre nesse cenário chamado museu.

Segundo Rocha (1999), neste campo o museólogo aparece realizando coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação. Já a museografia é a museologia aplicada, compreende questões de gestão e curadoria, organização e comunicação. É a responsável pelas condições práticas e operacionais do fato museal. Ainda para este autor, a museografia é a área que corresponde à parte prática do sistema museal, o museógrafo é o responsável por relacionar o objeto/fato histórico ao espaço expositivo/museu e, dessa forma, comunicar algo para o espectador/visitante.

Percebe-se, assim, a importância das exposições como comunicadoras, formadoras de opinião, por serem portadoras de sentido e por mediarem a conversa entre o apreciador e a obra de arte. A maneira como são colocados os objetos de arte dentro do museu guiam o olhar do visitante para determinadas questões, mas é só durante o século XX que se explora a montagem de exposições com o sentido de comunicação.

Segundo Jonh Perkins[3] (1994 *apud* ROCHA, 1999), o objetivo do museu é a informação. A função do museu é preservar, administrar, pesquisar e comunicar a informação e a função da exposição. É organizar e articular os objetos dentro de discursos coerentes e significativos para a sociedade, porém estes discursos não constituem uma verdade absoluta, são abertos e contêm muitos outros discursos.

Para Luisa Maria Rocha, em sua tese de mestrado *Museu, Informação e Comunicação: O processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias,* a comunicação e a informação adquirem uma dimensão peculiar nas práticas museológicas. A informação atua como:

3 PERKINS, J. *Starting from Scratch: introducing computers*. In: Museum Internacional, 1994.

> elemento preservador e organizador de um acervo histórico artístico, originalmente lacunar e disperso, ela passa a ser a estrutura que possibilitará mudanças no sujeito social por constituir-se num meio de acessar os significados e de construir interpretações a respeito do real. Neste sentido, a abertura de canais de comunicação se tornou uma necessidade para romper a atitude isolacionista dos museus e retornar o convívio de troca social com o sujeito – a origem e razão de ser das práticas culturais. (ROCHA, 1999, p.44)

Desta forma, o papel do museógrafo, ao comunicar algo em uma montagem de exposição, passa a ser de total importância para o entendimento do objeto/signo exposto. Estudar novas formas de transmitir o conhecimento presente numa exposição e de criar novos canais de comunicação, são tarefas essenciais de novos profissionais, como os cenógrafos.

A disposição das obras de arte

Segundo Luisa Maria Rocha (1999), durante muito tempo as exposições de arte apresentaram características muito próximas entre si. Em uma sala do museu, os quadros ficavam dispostos de maneira a valorizar aqueles considerados mais importantes. As pessoas circulavam da mesma forma, criando um caminho único do qual não se podia sair. Esse mesmo caminho partia do princípio de que desvios no percurso não seriam bem vindos para a correta observação. As diferentes formas de ver e suas mediações, dessa maneira, não mudavam de um espectador para outro, porque apresentavam forma fechada (caminho restrito e direcionado para circulação) e linearidade (imposição de um modo de olhar, instaurada pela disposição das obras) na concepção de uma exposição.

Assim, exigia-se do visitante um esforço absurdo para enxergar as obras colocadas praticamente no teto da galeria ou abaixar-se

totalmente para visualizar aquelas próximas ao rodapé, porém o modo de apreciar e de ver permanecia seguindo a mesma: de uma sala para outra, de uma parede forrada de quadros para outra igualmente cheia.

Inicia-se, a partir de 1719, a montagem de exposições pensadas para algum fim mais abrangente, não só como um amontoado de telas e esculturas espalhadas pelo salão. As exposições deveriam ter objetivos claros, com intenções, sejam educacionais ou culturais.

Tal proposta encontra ressonância em teóricos contemporâneos, como Lisbeth Gonçalves, para a qual a exposição de arte deve ser uma apresentação intencionada "que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem" (GONÇALVES, 2004. p.29).

Ainda segundo essa autora, a exposição de arte deve ser pensada como meio de comunicação entre o público e a arte. Aberta a tantas possibilidades, a exposição precisa estabelecer relações para que o público consiga chegar a algum tipo de entendimento, de compreensão. Para que isso ocorra, o espectador necessita adquirir, por intermédio da exposição, informações sobre o objeto exibido. Ele precisa captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte em um determinado momento da história, quais as tendências da época em que se insere a obra, além de conhecer seu contexto social. (GONÇALVES, 2004)

Percebe-se então a importância de estabelecer estratégias de comunicação (enquanto troca de informações mediante o uso de sistemas simbólicos) entre a obra e o espectador. Nesse momento, a cenografia aparece como criadora de uma condição intertextual (como proposta de leitura de mundo mediante o uso de signos que materializam o seu conhecimento), que poderá proporcionar o liame entre o objeto e seu observador e a reinterpretação – de valores e percepções dado ao reconhecimento – por parte deste último.

Entretanto, não se pode considerar que qualquer montagem de exposição, seja ela de paredes brancas ou cenográficas, é neutra. A ideia de paredes brancas como lugar neutro e ideal para expor obras de arte aparece durante os anos 50 e 60 com o objetivo de isolar a obra de arte, deixá-la livre de qualquer tipo de interferência. "A estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos, que se tornam convenções, que se tornam normas" (O'DOHERTY, 2002).

Nesse momento, estabeleceu-se a era em que "as obras de arte concebem a parede como terra de ninguém, na qual devem projetar seu conceito de imperativo territorial" (O'DOHERTY, 2002. p. 21). A parede branca torna-se participante da arte, a cada novo avanço estético exige-se uma nova postura do espaço onde a obra será colocada.

Assim, o uso da cenografia é defendido por especialistas de várias áreas – museólogos, artistas visuais, curadores – como meio de fomentar a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. Ela é um recurso inovador que estabelece outros tipos de vínculos entre a obra e o espectador, aproximando as duas partes, envolvendo outros modos de apreensão e valoração do objeto observado.

Segundo Lisbeth Gonçalves, na exposição cenográfica o artista e o receptor interagem subjetivamente,

> fazendo pressupor certa familiaridade com as significações projetadas. Entre o artista e o espectador da sua obra, assim como entre o curador e o visitante da mostra, deve haver uma intuição eidética que favoreça a absorção de sentidos projetados, apesar das fissuras de especificidade que envolvem toda experiência de recepção. (GONÇALVES, 2004. p.45)

Além do contato com a própria obra, institui-se, portanto, o contato com um espaço construído pela cenografia, dentro de outro espaço: o museu. A experiência artística potencializa-se, contribuindo para a construção e

reconstrução de novas visões perante o museu, a obra, o artista e o espaço.

A parede branca torna-se participante da arte, a cada novo avanço estético exige-se uma nova postura do espaço onde a obra será colocada. "Hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal de saúde, levando em conta a estética da parede, que vai *artificar* a obra de um modo que quase dispersa suas intenções" (O'DOHERTY, 2002. p. 23).

Existe sempre uma intenção por trás de uma montagem: a escolha de onde ficarão os objetos, qual caminho o público deve seguir e de que forma deve ver (se de frente, de lado ou através de algo), a opção por textos explicativos, a opção pela produção de material informativo. Em suma, todo e qualquer detalhe é captado pelo observador na ânsia de entender melhor o que acontece no espaço. Essa busca de sentidos é que torna o uso da cenografia quase didático, informativo e acolhedor.

A partir dos anos de 1960 e 1970, alguns curadores percebem que ao construir estratégias diferenciadas em exposições de arte, o público as compreende de outra forma e mantém uma relação mais próxima com a instituição museu. A cenografia torna-se base estrutural para a obra criada pelo artista.

Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como lugar que se quer neutro, a ideia de lugar para os artistas vai assumir importância enquanto linguagem.

A arte passa a penetrar em todos os cantos do museu, passa a ser criada para determinados espaços, transforma-se em cenografia e a cenografia em arte.

Segundo a definição de Patrice Pavis, a cenografia quando pensada em seu uso no teatro "é o resultado de uma concepção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais, interdependência destes sistemas (...) busca da situação de enunciação não 'ideal' ou 'fiel', porém a mais produtiva possível para ler o texto dramático e vinculá-lo a outras práticas do teatro" (PAVIS, 2007. p. 45).

Esta definição pode também ser utilizada no que diz respeito

à cenografia em exposições. Ao utilizar a cenografia em um museu, não há a intenção de ser fiel, real ou de transpor a própria obra de arte exposta, mas sim torná-la um meio para ampliar a compreensão do todo. Utilizando as palavras de Pavis, a cenografia torna mais próximo o contato com o objeto artístico.

Ainda, segundo Cyro del Nero, cenografia é a "arte de organizar plasticamente o espaço e dominar seus aspectos em todos os tipos de representação" (NERO, 2008. p. 28). Estas duas definições embasam o conceito de que o uso da cenografia em exposições de arte deve transpor a simples mostra de objetos e aproximar-se de uma relação mais estreita entre a obra de arte e o espectador.

O espectador é a figura chave dentro de uma exposição cenográfica. É a sua percepção que dará sentido à experiência estética proporcionada pelo artista, pelo curador, pelo cenógrafo. A experiência estética começa quando a obra de arte causa um efeito no observador, após este instante iniciam-se conexões com o mundo do observador, sua vivência e repertório cultural.

Segundo Lisbeth Gonçalves, existem dois momentos a serem identificados e estudados: "(1) na recepção primária, como se concretiza o efeito; trata-se do momento de condicionamento pela obra; (2) como se concretiza o significado, momento de condicionamento da obra pelo destinatário, pelo observador, quando é fundamental a experiência vivida pelo espectador" (GONÇALVES, 2004. p. 87).

A exposição passa a ser, depois destas experiências, um local libertário e democrático. Porém, a interação do observador com a obra dar-se-á de acordo com seu grau de experiência em manejar o conjunto de esquemas de interpretação, que são a condição para a comunicação com a obra. Este grau de experiência varia muito de indivíduo para indivíduo e é exatamente isso que o museu, o curador, artista ou cenógrafo deve compreender numa montagem de exposição. É fundamental pensar no público, e de que maneira ele perceberá a mostra. É preciso refletir sobre o significado que as exposições têm para o museu e o seu público.

Segundo Jean Davallon[4] (*apud* GONÇALVES, 2007), existem quatro fases no deslocamento do visitante no espaço expositivo. A primeira fase é a da instauração do sujeito, iniciando-se com a visitação pelo espaço como se fosse o início de uma viagem pelo desconhecido. Na segunda fase, ocorre uma libertação, o visitante passa a querer fazer parte do espaço. Na terceira fase, acontece o encontro entre o visitante e a obra de forma mais intensa, a exposição torna-se mediadora do contato do observador com o mundo da obra de arte. A quarta e última fase é a do reconhecimento de que a ação se realizou plenamente, é preciso saber como a visita 'aconteceu' para o visitante.

É importante ressaltar que a busca por novos recursos de comunicação e de envolvimento do público deve ser uma preocupação constante. O museu é um espaço dinâmico que pode ser transformado dada a circunstância. Sua estrutura móvel é que permitirá o uso de diversas formas, sempre com o objetivo de transmitir algo importante e potencialmente transformador para o visitante.

Tem sido constante o uso de cenografias em exposições de arte e em montagens de exposição na atualidade. Na Alemanha, na cidade de Bremerhevan, foi criado o Museu do Clima (*Klimahauss*)[5]. Nele, o visitante percorre os ambientes do planeta e interage com os elementos formadores do Universo. As dimensões espaço-temporais e as questões ecológicas e climáticas são colocadas em paisagens cenográficas realistas, que preservam as características físicas e sensoriais reais. Dessa forma, o museu discute futuro da humanidade, ao colocar em pauta, de maneira inovadora (e provocadora), a reflexão sobre o clima. As instalações transportam o visitante para diferentes ambientes – ora de grandes florestas e matas, ora desolados e desertificados pela intervenção brutal do homem – aliando tecnologia e interatividade, que se mostram enriquecedoras na construção do conhecimento, tendo a cenografia um papel de destaque nesse processo.

4 *L'Exposition à l'oeuvre,* Paris/Montreal, 1999.

5 Visite a página do museu: http://www.klimahaus-bremerhaven.de/

Nos Estados Unidos, a maioria dos novos museus de História investiu maciçamente em recursos multimidiáticos, espaços cenográficos interativos de exposição e cenários mais atraentes para capturar visitantes mais jovens. Um espaço reservado ao passado das grandes guerras travadas pelo país põe o espectador no *front* de batalha. Ao penetrar em um espaço cenográfico, que recria os momentos marcantes e pede ao visitante que faça parte do cenário de guerra, o espectador se vê diante de bombardeios, corpos e ruínas. Novamente, a configuração cenográfica dos espaços é decisiva para recriar um momento histórico.

No Brasil, o Museu da Língua Portuguesa[6], em São Paulo, surpreende pelo uso da cenografia desde a sua primeira exposição. Em todas as suas mostras, relacionadas a autores brasileiros consagrados, foram utilizados materiais e construções de objetos cenográficos relacionados com a obra e vida do autor. Cada pequeno detalhe servia para estimular a compreensão de uma fase, um livro ou uma história, fatores que ilustram o olhar do visitante e o transforma.

André Cortez, cenógrafo responsável pela exposição *Gilberto Freyre: intérprete do Brasil,* ocorrida no Museu da Língua Portuguesa de novembro a maio de 2008, descreve as sensações do visitante dentro da exposição: "O objetivo é que o espectador sinta-se mexendo e conhecendo a casa de alguém, que era o objeto pesquisa de Freyre". (Museu da Língua Portuguesa: Catálogo Oficial, 2008.) O local foi subdividido em ambientes que remetem ao interior de uma casa, com cozinha, sala, quarto, a vista da rua, entre outros. Quadros, ilustrações, documentos, originais, todas as primeiras edições dos 80 livros publicados por Freyre, diversas fotos, tudo foi contextualizado em cenários que apresentam uma amostra da obra deste grande pensador do Brasil.

Uma exposição de arte que mais utilizou a cenografia em sua composição, e também a que mais recebeu críticas por este motivo, foi

6 Inaugurado em 21 de março de 2006, o Museu apresenta uma forma expositiva bastante singular ao aliar tecnologia e recursos interativos na apresentação de seus conteúdos. Segundo os organizadores do museu, deseja-se dos visitantes acesso a novos conhecimentos e reflexões sobre a cultura brasileira de maneira intensa e prazerosa. Museu da Língua Portuguesa. Visite a página na internet: http://www.museulinguaportuguesa.org.br/.

a *Brasil + 500 anos*, realizada em abril de 2000, nos edifícios da Bienal de São Paulo, em comemoração ao V Centenário do Brasil.

A crítica concentrou-se basicamente na montagem feita pela cenógrafa Bia Lessa, responsável pelo módulo referente à Arte Barroca. O ambiente criado era carregado de artefatos: flores de papel roxas e amarelas presas a hastes de ferro de diferentes alturas que contornavam as esculturas raras. Segundo Bia Lessa (*apud* GONÇALVES, 2004) a questão fundamental em sua criação cenográfica foi a separação dos exemplares barrocos, vistos individualmente, distantes um dos outros. As flores formavam um tapete monocromático, 'enchendo os olhos' do visitante, mas também elevando a contemplação das obras. Segundo Lisbeth Gonçalves, sobre esta exposição:

> trata-se de uma tipologia de apresentação e comunicação da mostra de arte que valoriza a leitura do conteúdo formal da obra, estimulando uma aproximação mais racional por parte do espectador [...] pode-se considerar que tanto na postura que adere à contextualização, via ambientação da obra em exibição, como na postura que refuta qualquer tipo de interferência sobre a cenografia do cubo branco, aparece uma posição ideológica a propósito da comunicação da mostra de arte. (GONÇALVES, 2004, p.124).

Outra exposição que teve Bia Lessa como cenógrafa foi a *Mostra Itaú Contemporâneo - Arte no Brasil 1981-2006*, ocorrida de 21 de março a 27 de maio de 2007. A mostra trazia obras de diversos artistas, distribuídos pelas salas do Itaú Cultural em São Paulo. O alvo das maiores críticas foi a escolha da cenógrafa em colocar as telas do artista Paulo Pasta no chão e espelhos cobrindo o teto. O visitante se posicionava entre as telas e as observava olhando para o alto, apreciando os quadros na horizontal. Esse tipo de inovação provoca sentimentos diversos, para alguns é interessante, pois propicia uma abertura estética diferente daquela experimentada pelo visitante que percorre os museus tradicionais, outros acreditam que o artista tinha

uma intenção diferente para suas obras e o curador ou o cenógrafo acabam por deturpar o trabalho (GONÇALVES, 2004).

O assunto polemiza e abre a discussão para a espetacularização da exposição, onde a cenografia torna-se algo muito além de apenas auxiliar o entendimento das obras, torna-se parte principal e inseparável. As exposições são espaço experimentais em que se criam alternativas para atrair público e transmitir mensagens, mas a linha que separa uma exposição *cenografada* para uma exposição *espetacularizada* é muito tênue, e abre espaço para que a crítica ocorra impetuosamente.

O ponto crucial é saber como interpretar os contextos, acrescentando novas realidades de percepção sem, no entanto, desconfigurá-los. Por este motivo, é pertinente o estudo da atuação do cenógrafo dentro do museu e do cenógrafo em parceria com o curador, para que seja possível o aperfeiçoamento do profissional e uma melhora qualitativa da cenografia fora dos palcos.

Considerações finais

O deslocamento da cenografia utilizada no teatro para dentro do museu traz consigo uma gama de significados presentes no palco e transmite suas particularidades para outras áreas do conhecimento, como o museu de arte e a exposição de arte. A escolha desta proposta – o uso da cenografia em espaços expositivos e em museus – deveu-se a identificação de real aproximação entre a arte e a cenografia e da possibilidade de discussões geradas no momento em que se utiliza a cenografia como auxiliar no entender artístico.

Buscou-se compreender a origem da cenografia em museus de história natural, o processo de construção do pensamento cenográfico em exposições, prós e contras da utilização de cenografia em exposições.

Notou-se que ao modificar a relação entre o espectador e a obra valorizamos a arte e o artista. A cenografia também faz crescer o interesse pelas exposições de arte e pelos museus. Faz descobrir nestes museus,

antes perdidos em meio a tantos outros, espaços de lazer e cultura. A arte passa a ser percebida em suas tramas e contradições. As cenografias nas exposições têm um papel determinante nos recentes processos de revitalização e reanimação dos museus, no sentido de dar novo ânimo a estes espaços, de revigorar sua utilização, ou seja, de possibilitar novas relações de troca entre este espaço e seus visitantes, além de possibilitar a inclusão de novos tipos de exposição, como as temáticas, a exemplo da do Museu Klimahaus e do Museu da Língua Portuguesa.

O museu deve ser visto como um palco, um espaço de grandes dimensões, aberto para montagens cenográficas de todos os tipos. Compreendendo que essas manifestações cenográficas podem interferir de várias maneiras na dinâmica artística, na obra e no artista que a realizou, a arte passa a fazer parte do mundo e não mais apenas do artista. A interpretação que será dada a ela foge ao seu controle, sendo essa, certamente, sua faceta mais interessante. Explorada, vista, apreciada e tocada, a arte não é apenas um objeto físico, é um espaço de relação, de troca. O museu abre suas portas, a cenografia democratiza a arte.

Referências:

Conferência da Unesco: *Papel dos museus na América Latina*. Santiago do Chile, 1972. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/mesa_chile.htm>. Acesso em: 27 fev. 2010.

CRUZ, Maury Rodrigues. *Museus Reflexões*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

CURY, Marília Xavier. Exposição, Comunicação Museológica e Pesquisa de recepção: um desafio para todos. *Revista Museologia hoje,* Rio de Janeiro, n. 2, p. 9-12, 2°/2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio*. São Paulo, p. 570 6°/1995.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias*: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo: Edusp, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KLIMAHAUS (Museu do Clima). Disponível em: <http://formasemeios.blogs.sapo.pt/728240.html> Acesso em: 19 maio 2010.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista.* Itália, 1909. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista>. Acesso em: 27 fev. 2010.

MARTINS, Tatiana Gonçalves. Museologia e Arte contemporânea: Possibilidades de um Museu em Processo. *Revista Museologia hoje,* Rio de Janeiro, n. 2, p. 13-16, 2°/2008.

MUSEU da Língua Portuguesa: Gilberto Freyre, Interprete do Brasil. São Paulo, 2008. *Catálogo Oficial.* São Paulo, 2008.

MUSEU da Língua Portuguesa. *Institucional.* Disponível em: <http://www.museulinguaportuguesa.org.br/>. Acesso em: 19 abr. 2010.

NERO, Cyro Del. *Cenografia, uma breve visita.* São Paulo: Claridade, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco*: A ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. *Museu, Informação e Comunicação*: O processo de construção do discurso museográfico e suas estrategias. Rio de Janeiro, 1999. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Setor de Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de janeiro.

Questões de cenografia I

5. CENOGRAFIA APLICADA A AMBIENTES COMERCIAIS

Luciana Galvão Dombeck

Luciana Galvão Dombeck é Especialista em Cenografia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2010), tendo apresentado a monografia *A cenografia aplicada à arquitetura de interiores em estabelecimentos comerciais*, sob orientação do professor Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR). É também Especialista em Proje-to de Interiores Residenciais e Comerciais pela União Educacional de Cascavel-UNIVEL (2009), formada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2006), estágio técnico no Departa-mento de Arquitetura do Centro Cultural Teatro Guaíra (2005-2006). E-mail: lgdarquitetura@gmail.com

5. CENOGRAFIA APLICADA A AMBIENTES COMERCIAIS

Luciana Galvão Dombeck

Introdução

É comum, ao tratar-se da cenografia, relacionar o tema diretamente ao âmbito cênico, em especial, ao espaço teatral. Porém, existem campos aos quais o pensamento e as técnicas cenográficas têm sido aplicados e encontram enriquecimento, indo além do âmbito do espetáculo para o tratamento de ambientes, como lojas, vitrines, restaurantes e até mesmo o interior de residências. Na construção civil, esses espaços, suas áreas específicas e sua organização ficam a cargo da Arquitetura.

Tomando como base essa relação de proximidade, as técnicas cenográficas podem auxiliar a arquitetura de maneira a trabalharem como aliadas na composição de espaços criativos e inusitados, o que a pesquisadora Miriam Aby Cohen (2007) se refere como Cenografia Aplicada. Esta autora, em seu estudo *Cenografia Brasileira Século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino*, utiliza os termos "cenografia", para as atividades relacionadas às áreas de expressão artística, e "cenografia aplicada", para as atividades que atendem a uma solicitação mercadológica, a um cliente".

Na presente obra, usaremos o termo Cenografia Aplicada para designar o uso de conjunto de objetos e características compositivas que dão a um ambiente um aspecto temático. É algo que vai além da simples decoração: oferece informações e confere identidade ao ambiente.

A proposta deste trabalho é observar o uso da cenografia aplicada à área comercial, onde atua com responsabilidade sobre a

atração ou distanciamento do cliente. Da mesma forma será proposta uma reflexão sobre o comportamento humano e a influência exercida pelo espaço. A compreensão do comportamento humano auxilia no entendimento da configuração da sociedade. Ao propor esta análise, pretende-se esclarecer ao leitor a importância da atividade representativa e suas características. Isso facilitará a compreensão da linha de pensamento sobre a cenografia e sua aplicação no meio comercial.

O método aplicado à pesquisa consiste nos estudos bibliográficos de trabalhos conceituados na área da sociologia, de nomes como Erving Goffman[1] e Fraya Frehse[2]. O estudo de Goffman, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1989), constitui uma importante referência na área da sociologia. O autor usa a ação teatral como metáfora para explicar as relações humanas no meio social e a maneira como nós assumimos ou criamos uma imagem pessoal ou nos colocamos socialmente frente aos outros. Ele também aborda as impressões criadas e as maneiras de dirigir e dominar as formas de como se é visto diante de outras pessoas, como faz um ator diante de sua plateia. Mesmo lançada no ano de 1956, a obra de Goffman continua sendo uma base que auxilia a compreensão do comportamento social do ser humano contemporâneo.

Fraya Frehse, também socióloga, apresenta estudos baseados nos trabalhos de Goffman, impulsionada pelo diferencial do autor: "a

1 Sociólogo canadense, bacharel pela Universidade de Toronto em 1945. Na Universidade de Chicago, obteve o grau de mestre em 1949 e de doutor em 1953. Foi professor de sociologia e pesquisador pela Universidade da Califórnia. Autor de livros e ensaios especializados na área da sociologia. Ocupou o cargo de professor de Antropologia e Sociologia da Universidade da Transilvânia, Philadelphia.

2 Fraya Frehse é bacharel (1996) e licenciada (2001) em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestre em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (1999) e doutora em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (2005). Atualmente, é professora doutora do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo e pesquisadora associada do Núcleo de Antropologia Urbana da mesma Universidade.

obra goffmaniana oferece à sociologia uma interpretação alternativa do papel do espaço físico nas relações sociais. Ele escapa às concepções de construto social, de variável ecológica e de mediação de práticas sociais" (FREHSE, 2008, p. 200).

Os exemplos de cenografia aplicada na área comercial analisados neste estudo levam em consideração os conhecimentos oriundos da área de formação da autora, somados às experiências proporcionadas pelo Curso de Especialização em Cenografia. Os parâmetros de escolha de cada caso a ser analisado consideram sua relevância, clareza e facilidade na interpretação por parte daqueles que não estejam completamente familiarizados com a arquitetura e cenografia.

Estudos que relacionem questões de comportamento com cenografia e arquitetura ainda são bastante escassos, o que dificulta a obtenção de informações e opiniões especializadas. Ao mesmo tempo, motiva a criação de trabalhos que envolvam essas áreas afins.

Primeiramente serão observados alguns estudos do sociólogo Erving Goffman sobre a sociabilidade e a representação dos sujeitos na vida cotidiana. Tratam-se de questões como o espaço cenografado, que tem como objetivo apoiar uma ação e nunca se sobressair a ela. No teatro, essa ação é realizada por atores. Na vida real, segundo Goffman, os indivíduos são atores que ao interagirem em sociedade, relacionam-se de forma representacional, como no "teatro".

A seguir, será abordada a relação entre a cenografia aplicada e a arquitetura de interiores: até que ponto uma influencia a outra e como as duas podem ser complementares? Quanto ao ser humano, discute-se o aumento de sua procura por novos ambientes cenografados: no trabalho, em eventos sociais, nos momentos de lazer ou mesmo no próprio lar. Seria o reflexo da busca de cenários para sua representação cotidiana?

Após exibir os conceitos teatrais, comportamentais, cenográficos e arquitetônicos, serão apresentados e discutidos casos

que envolvam o trabalho conjunto dessas áreas, ilustrando a aplicação do conhecimento colaborativo oferecido por cada disciplina. Esses exemplos abrangerão ambientes comerciais, como restaurantes, lanchonetes e lojas, que claramente tenham usado a cenografia aplicada como diferencial para atrair e conquistar seu público. A partir de então, pretende-se discutir a relação de proximidade ou distanciamento criado entre o consumidor e o espaço por meio da cenografia comercial e a interpretação gerada a partir de seus elementos, além de problematizar as formas de atração e conquista do cliente através do espaço.

Alguns pensamentos de Goffman

Em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman utiliza a metáfora da ação teatral para explicar como o indivíduo tenta controlar sua imagem frente seu semelhante, como um ator faz frente à plateia. Nas palavras de Goffman (1989, p. 9): "o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a plateia".

O ator tem conhecimento de que, enquanto estiver no palco, adquire um comportamento imaginário que não é o seu, pois somente o faz com a intenção de representar uma peça que cessa assim que as cortinas se fecham. Sem usar o espaço do palco, os membros da sociedade têm algo de ator enquanto encenadores da sua identidade.

Para cada ocasião, existe uma máscara, um personagem para alinhar-se às exigências de uma situação social. Por esse motivo, ao utilizar a palavra ator, não nos referimos ao profissional que faz da representação sua profissão, mas sim ao indivíduo e sua respectiva encenação diante dos membros da comunidade. Da mesma forma, o uso da palavra "plateia" envolve não um conjunto de pessoas reunidas para assistir a um espetáculo, mas o(s) indivíduo(s) ao(s) qual(is) a representação social do "Eu" é destinada.

O comportamento em sociedade

A necessidade de classificar e dividir as pessoas em grupos cada vez menores (sem considerar as características individuais, mas comuns), reflete a busca de um procedimento para organizar a sociedade. Considerando que todos os indivíduos integrantes de um grupo têm permissão para ou são obrigados a manter uma fachada social em situações distintas, quando um ator estabelece características sociais para um personagem, está tirando partido de uma referência que já foi estabelecida para esse papel.

A criação de outras personalidades para um mesmo indivíduo é conhecida há muito tempo, o que pode ser verificado pela própria origem do termo: as máscaras e os personagens representados nas primeiras ações teatrais eram chamados, pelos latinos, de *persona*, de onde deriva a palavra que hoje é conhecida como "pessoa". Portanto, um dos significados da palavra pessoa é máscara, algo que representa uma concepção formada de si mesmo ou de uma impressão que se deseja passar diante dos outros.

Normalmente, as pessoas são aquilo que aparentam ser, mas as aparências podem ser manipuladas. Goffman fornece mais dados sobre a criação de impressões por parte do ator, sinônimo de indivíduo em sociedade:

> A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão só para veicular a informação que eles e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. (...)

> O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em fraude, o segundo em dissimulação. (1989, p.12)

A necessidade de se encaixar em uma classificação social leva à criação dessas máscaras, ou personagens, que atuam de maneira condizente à classe que se almeja pertencer. Como diz Frehse: "os comportamentos individuais são 'signos de posições sociais' que, por sua vez, constituem 'símbolos de *status*' quando utilizados como 'recursos' que localizam os indivíduos socialmente" (2008, p. 157).

A intenção de pertencer a certa camada social indica o desejo por uma posição de prestígio tanto quanto uma posição segundo os valores comuns da sociedade, permitindo que o indivíduo que apresente características sociais distintas tenha o direito de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira esperada.

Em uma sociedade estratificada, as classes mais baixas frequentemente almejam pertencer às superiores, idealizando um mundo que pode não condizer com a realidade. Isso acontece devido ao fato de que, em uma representação, só se vê aquilo que os atores pretendem transmitir, o que é chamado de área de fachada.

A área da fachada consiste na imagem que é permitida ao público ver. Muitas vezes não condiz com a realidade, apenas com a impressão que os atores pretendem passar à sua plateia. Por exemplo, quando uma pessoa de fora se encontra no meio de um grupo no qual os demais integrantes já têm certa familiaridade, é normal se utilizarem de um comportamento mais formal e respeitoso entre eles. Primeiro para mostrar ao estranho como desejam ser tratados, segundo, para não criar familiaridade com alguém que ainda é desconhecido ao grupo.

Segundo Goffman, a fachada "é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação" (1989, p. 29). Na fachada espera-

se a predominância do tom formal, não sendo admitido comportamentos ofensivos. As atividades nesta área são mais expressivas e atraentes.

A expressão "fachada pessoal" consiste nos distintivos de categoria, idade, vestuário, sexo e linguagem, gestos corporais, expressões faciais e coisas análogas. A fachada pessoal pode apresentar dois aspectos: aparência e maneira. A aparência está relacionada com o decoro e oferece dados sobre o *status* social do ator e a atividade temporária em que está engajado, como em uma atividade social, profissional ou recreação informal. A maneira refere-se à polidez e define o papel que o ator pretende desempenhar no decorrer da ação: se agir de forma arrogante, dá a impressão que deseja conduzir a interação; se for humilde, transmite a ideia de que pode ser conduzido por outros durante a interação (GOFFMAN, 1989, p. 31). Para a ação ser convincente, deve existir a compatibilidade entre aparência, maneira e o próprio ambiente.

Se existe um local como a fachada, é certo que haja uma região de fundo onde os fatos suprimidos aparecem. Tal região denomina-se bastidor. Nele, são admitidos pequenos atos que podem ser entendidos como de intimidade ou desrespeito quando visto por alguém que não faz parte do grupo. A área de bastidor necessita de uma atividade mais técnica, sem se importar tanto com a aparência, pois tem a intenção de ser uma área discreta. Ao usar a linguagem de bastidor, qualquer lugar pode ser transformado em uma região de fundo. Observa-se que essa noção de bastidor de Goffman, hoje fica relativamente comprometida com a presença de câmeras de vigilância, o que em parte compromete seus conceitos espaciais.

É compreensível que exista uma tendência de linguagem informal nos bastidores e o uso da linguagem formal na fachada para quando uma encenação estiver sendo exibida. Se a barreira entre a fachada e os bastidores não estiver bem definida, o ator não saberá qual das duas linguagens usar, o que pode acabar resultando no insucesso da sua encenação.

As encenações são realizadas por um grupo intitulado equipe, que Goffman define da seguinte forma:

> conjunto de indivíduos cuja íntima cooperação é necessária, para ser mantida uma determinada definição projetada da situação. Uma equipe é um grupo mas não um grupo em relação a uma estrutura ou organização social, e sim em relação a uma interação, ou série de interações, na qual é mantida a definição apropriada da situação. (1989, p. 99)

Uma equipe pode ser formada por vários indivíduos, apenas um ou ainda, nenhum membro real: "uma plateia que fosse devidamente impressionada por um cenário social particular onde não estivessem presentes outras pessoas seria uma plateia assistindo a uma representação de equipe na qual esta seria uma equipe sem membros" (GOFFMAN, 1989, p. 79).

Se os membros da equipe estiverem interessados em manter uma linha de ação, escolherão como companheiros aqueles que apresentem classes e objetivos semelhantes. Dessa forma, poderão confiar em uma representação correta. Assim explica Goffman:

> Se um indivíduo tem de dar expressão a padrões ideais na representação, então terá de abandonar ou esconder ações que não sejam compatíveis com eles. Quando tal conduta imprópria é em certo sentido satisfatória como muitas vezes acontece, verifica-se então comumente que o indivíduo se entrega a ela secretamente. (1989, p. 46)

Esse cuidado é necessário por haver os chamados segredos de bastidores: informações que devem ser mantidas ocultas do público para não desacreditar, romper ou anular a impressão estimulada pela representação. A equipe deve ser capaz de manter seus segredos e

fazer com que eles sejam guardados. A delimitação dos círculos de relacionamento às pessoas com as mesmas condições acontece para tentar manter os segredos destrutivos e os bastidores (normalmente embaraçoso) entre pessoas já acostumadas com o mesmo tipo de comportamento. Alguém de fora (uma amizade, um matrimônio) poderia estranhar esse comportamento e descobrir coisas que não são para seu conhecimento. Pensa-se que tais pessoas devem ser mantidas fora dos bastidores, ou, no mínimo, na plateia.

Pela falta de conhecimento dos bastidores por parte da plateia, o ator tem a oportunidade de passar uma imagem idealizada de si. A impressão idealizada é mostrada acentuando-se alguns fatos e ocultando-se outros:

> um ator cuida de dissimular ou desprezar as atividades, fatos e motivos incompatíveis com a versão idealizada de sua pessoa e de suas realizações. Além disso, o ator muitas vezes incute na plateia a crença de estar relacionado com ela de um modo mais ideal do que o que ocorre na realidade. (GOFFMAN, 1989, p. 51)

Existem dois tipos de idealização. O primeiro consiste em dissimular algo para passar uma impressão de maior importância e melhores condições sociais (como aceitar um cargo pelo seu *status*, mesmo com um salário mais baixo). A segunda pode ser chamada de idealização negativa, onde seus personagens pretendem mostrar uma versão diminuída de si, com a intenção de não despertar a cobiça e inveja, ou ainda, para tirar vantagem da compaixão alheia (como para poder ser beneficiado por programas sociais).

Além da idealização, existe a oportunidade de mistificação. O contato imediato entre líderes e adeptos é evitado para que a imaginação tenha a oportunidade de idealizar esse ser, que é sempre rodeado de formalidades e mistério artificial. Tendo menos oportunidades de vê-lo, a plateia forma uma ideia cada vez mais mistificada desse personagem.

Essas atitudes são usadas como meio do homem se ocultar e evitar a familiaridade, que gera o desrespeito. Um homem importante, místico, como um rei, poderia causar desapontamento ao caminhar pela rua como um homem comum. Por isso, evita-se que a plateia veja o ator fora do ambiente de fachada ao qual ele pertence. E, nesse sentido,

> O cenário tende a permanecer na mesma posição, geograficamente falando, de modo que aqueles que usem determinado cenário como parte de sua representação não possam começar a atuação até que se tenham colocado no lugar adequado e devam terminar a representação ao deixá-lo. (GOFFMAN, 1989, p. 29)

Os sinais produzidos pelo ator correm o risco de serem mal interpretados pela plateia, tendo o ator, então, a responsabilidade de transmitir sua informação da maneira mais compreensível possível, tomando cuidado em todas as coisas que faça diante da plateia. Esta também pode ser enganada e mal orientada propositalmente pelo ator, que pode pretender falsear os fatos.

A posição precária dos atores que se utilizam da falsa representação permite que em algum ponto eles sejam descobertos, criando um momento de humilhação e perda de reputação, contradizendo abertamente algo afirmado com consistência anterior. A definição social do papel representado ditará a intensidade da reação do público (assombro, hostilidade, desgosto). A falsa representação pode não parecer necessariamente uma mentira, podendo ser classificada como ambiguidade, insinuação, omissão ou uma versão pessoal de algum fato (como uma reportagem que só mostra um lado da história).

Na mesma linha, existe o trabalho simulado: a presença de chefes ou pessoas de cargo altamente superior e de comando faz com que os trabalhadores ajam de maneira diferente e inventem coisas a fazer, chegando a desfazer coisas já prontas apenas para passar a impressão de que está ocupando seu tempo na realização efetiva

de seu trabalho. Negligenciar detalhes dessa encenação poderia ser considerado sinal de desrespeito.

Como a simulação de trabalho, também existe a simulação do ócio. O ator que a emprega expressa uma reputação superior, como se transmitisse a ideia de que tem tantas pessoas trabalhando sob seu comando que não precisa realizar nenhum tipo de ação. Por exemplo, a proprietária de uma loja pode permanecer anônima ao público na área de vendas, apenas observando seus funcionários. Sua posição de comando permite esse tipo de comportamento.

Independente do tipo de encenação, os encontros sociais precisam de locais que atuem como abrigo, pois, segundo Frehse (2008, p. 159), "além de mero cenário físico, o espaço interfere na vida social como condicionante físico de interações". O próximo capítulo tratará deste tema.

Teatro, arquitetura e cenografia

Segundo Ortega y Gasset (2007, p. 34), "o Teatro é um edifício que tem uma forma interior orgânica constituída por dois órgãos – sala e cenário – dispostos para servir a duas funções opostas, mas conexas: o ver e o fazer ver".

Além do conceito espacial, o teatro pode ser entendido como: a arte de um ator representando uma ação para uma audiência ou plateia; um evento, envolvendo encenação, texto e audiência; ou como edifício, configurando um espaço que dá apoio à ação cênica. Essa ação não torna o lugar um teatro, arquitetonicamente falando, mas ele não precisa necessariamente de um lugar construído para existir (DANKWARDT, 2007).

A arte do teatro existe a partir de três elementos essenciais: o ator, a ação cênica e a plateia. Sem qualquer um desses componentes, não há como existir uma encenação teatral. De forma simplificada, a teoria da comunicação oferece uma estrutura semelhante, mas com termos diferentes: um emissor transmite uma mensagem a um receptor. Sendo

assim, o ator ou grupo de atores (emissor) atua acerca de uma temática qualquer (mensagem) para uma plateia que acompanha essa ação (receptor).

Todos os outros elementos como cenografia, maquinário, figurino, objetos de cena, luz, sonorização, são considerados secundários, mas não menos importantes. Usualmente, eles são parte atuante da cena, variando apenas seu grau técnico. Por exemplo, fora os três elementos fundamentais apresentados, toda representação acontecerá em algum lugar, com uma vestimenta, iluminação e som, nem que seja na rua, com a roupa do corpo, a iluminação do sol e o barulho do trânsito, ou em um nobre teatro, com cenografia complexa, figurino pomposo e efeitos de luz e som de tecnologia de ponta.

A contribuição essencial desses elementos secundários está na possibilidade de passar a informação da encenação, como localização no tempo, espaço e enquadramento da ação, de maneira mais enfática e simplificada possível, para o melhor entendimento do público.

O senso de lugar condicionado aos conceitos de espaço e tempo depende dos elementos, vestimentas e linguagens observados, pois uma encenação não pretende "contar" a história, mas mostrá-la por meio desses componentes. Existem dois tipos de caráter que auxiliam na elaboração do senso de lugar: caráter genérico (coordenadas temporais ou geológicas: hoje, ontem, algum século, estações do ano, na praia, na floresta, um dia de sol, uma noite chuvosa) e o caráter tipológico ou programático (propósitos e valores do edifício: uma sala, um quarto, um tribunal, uma prisão) (DANCKWARDT, 2007).

A percepção da ação teatral pela audiência, além do senso de lugar e do espaço físico, dependerá também de fatores sociais e culturais. O teatro é a expressão da sociedade, representando suas histórias, pontos de vista e ações cotidianas.

Nesse contexto, pode-se estabelecer pontos em comum

entre o Teatro e a Arquitetura. Uma definição de Arquitetura interessante e bastante difundida pertence ao arquiteto e urbanista Lúcio Costa, que afirma que a Arquitetura é a "construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa" (1995, p. 12).

Dentre suas diversas aplicabilidades, a arquitetura pode tratar os espaços externa ou internamente. Assim define Ortega y Gasset:

> Um edifício é um espaço demarcado, isto é, separado do resto do espaço que permanece fora. A missão da arquitetura é construir, frente ao 'fora' do grande espaço planetário, um 'dentro'. Ao demarcar o espaço se dá a este uma forma interior e esta forma espacial que informa, que organiza os materiais do edifício, numa finalidade. Portanto, na forma interior do edifício descobrimos qual é, em cada caso, sua finalidade. (2007, p. 31)

As atribuições e campo de atuação de Arquitetos e Urbanistas definidas pela resolução n° 51, de 12 de julho de 2013 afirma que a Arquitetura de Interiores

> consiste na intervenção em ambientes internos ou externos de edificação, definindo a forma de uso do espaço em função de acabamentos, mobiliário e equipamentos, além das interfaces com o espaço construído – mantendo ou não a concepção arquitetônica original –, para adequação às novas necessidades de utilização. Esta intervenção se dá no âmbito espacial; estrutural; das instalações; do condicionamento térmico, acústico e lumínico; da comunicação visual; dos materiais, texturas e cores; e do mobiliário. (CONSELHO, 2013)

A arquitetura de interiores é responsável pela elaboração de ambientes internos adequados para as tarefas que ali serão realizadas. Isso é feito a partir de estudos como de circulação, disposição de móveis e objetos, zonas de trabalho, iluminação, ventilação, conforto térmico e visual. Sua responsabilidade está na configuração do espaço que condicionará a interação de seus ocupantes.

A socióloga Frehse, ao tratar sobre o espaço afirma que

> a localização dos indivíduos no espaço físico é interpretativamente relevante para uma sociologia da interação. (...) O espaço físico assume o estatuto explicativo de condicionante físico de modos de comunicação na interação face a face: 'A distância física no âmbito da qual uma pessoa consegue experienciar outra com os sentidos nus – achando assim que o outro está 'dentro do escopo' – varia de acordo com vários fatores: o sentido envolvido, a presença de obstruções, mesmo a temperatura do ar'. Essa orientação permite reconhecer, por exemplo, em conversas informais, a dificuldade representada pela distância física e pela interferência de 'arranjos mobiliários' (2008, p.159).

Além de condicionar a interação, o ambiente transmite outros tipos de informação, como a forma mais adequada de se comportar dentro dele. Tais espaços podem ser compostos por elementos que lhe darão características segundo a temática escolhida e o público a ser atingido. O cenógrafo brasileiro José Dias afirma que "Um elemento cênico sintetizado, mas bem elaborado em sua forma, cor, textura, pode informar às vezes mais sobre o local, atmosfera e clima de uma cena, e com mais eficiência, do que um grande aparato mal concebido gratuito" (2004, p. 58).

A cenografia aplicada cria um ambiente que dá apoio a uma ação realizada pelo homem, oferecendo informações capazes de ser lidas pelo

observador, que, segundo suas experiências, estabelece seu significado. O que vai definir a sua veracidade é o contexto onde está inserido. No palco, é uma representação efêmera. No cotidiano, é um espaço modificado diariamente pelo público que o frequenta. Em ambos os casos, a importância repousa na presença humana, como espectador ou como usuário.

A cenografia aplicada reúne as qualidades dessas duas áreas: a arquitetura define a composição dos espaços e a cenografia a temática e os objetos afins. A ambientação proporcionada pela cenografia aplicada se difere da decoração ao proporcionar uma identidade ao ambiente, enquanto que a decoração se envolve com a combinação estética dos objetos. Assim, um ambiente pode ser bem decorado e agradável, mas não necessariamente terá uma identidade tão forte quanto um espaço cenografado.

O benefício dos espaços cenografados consiste em oferecer ao cliente de uma loja ou restaurante, por exemplo, a oportunidade de experimentar novos ambientes e, através deles, novas sensações. A oportunidade de ser comportar diferentemente do habitual permite a criação de novos personagens por parte do cliente, resultando em uma forma de autoconhecimento ao lidar com situações fora do seu cotidiano. Talvez essa provocação justifique o impacto positivo que os espaços cenografados tem frequentemente provocado.

O conhecimento cultural é essencial para entender como um ambiente vai ser interpretado. No ponto de vista da socióloga Frehse, "o ambiente se define exclusivamente pelos objetos que os seres humanos (re) conhecem como dotados de sentido, podendo um mesmo 'local espacial' possuir ambientes diferentes." (2008, p. 161).

O emprego de objetos e situações dotados de significado é responsável pela aproximação ou distanciamento do cliente. Cada lugar e objeto carregam uma carga de significação diferente para cada pessoa e a leitura a partir da posição desses objetos é subjetiva, mas ainda permite o entendimento do espaço ou de algo que ele representa. Seguindo o pensamento de Frehse,

> o espaço nem viabiliza praticamente as atividades comunicativas face a face nem é instrumento de sua efetivação. Ele comunica. Ora, justamente por ser espaço comunicativo, o espaço físico é mais que um signo. Deixando-se distinguir como tal pela existência de corpos passíveis de ocupá-lo e, assim, transformá-lo e a si mesmo em signos, ele é, ainda, um ambiente de signos. (2008, p. 160)

A arte teatral, pela fascinação que exerce, desperta a atração pela cenografia, onde se cria um mundo especial adequado para aquilo que é representado, mas um mundo que só tem sentido no teatro e no contexto da ação de personagens. A cenografia pode ser e é empregada no cotidiano social, como plano de fundo das interações, complementando a atuação dos indivíduos da sociedade. Segundo Frehse, "o espaço físico não constitui somente cenário físico de interações. É condicionante físico, signo e idioma de interações que localizam, de diferentes modos, os indivíduos interacional e, assim, socialmente" (2008, p. 162).

No trabalho e em momentos de lazer, os ambientes cenografados têm atraído um público maior quando comparado a um espaço sem tratamento. Segundo Cyro Del Nero, ao referir-se à cenografia, "É impossível, hoje, não cenografar aquilo a que se quer dar uma existência mais forte. Antigamente era decorar, enfeitar. Hoje é a cenografia que é chamada para exaltar conceitos". (2008, p. 26)

O aumento da oferta desses espaços comprova o interesse dos personagens-clientes em procurar lugares adequados à sua representação: a nostalgia de voltar a vivenciar uma época que já passou, entrar em um restaurante japonês e ser transportado momentaneamente para esse país ou a tranquilidade do campo em um lugar completamente urbano. Essa busca pode ser explorada de maneira criativa pela área comercial.

Três casos de cenografia aplicada a ambientes comerciais

Em tempos de grande concorrência, a criação de uma identidade para um ambiente comercial facilita seu reconhecimento além de colocar o cliente em contato com a marca e seus conceitos. Nesse sentido, a cenografia aplicada contribui com a criação de espaços mais elaborados, que valorizam o produto exposto e auxiliam na sua comercialização. Isso pode ser frequentemente notado em eventos promocionais, shows, restaurantes, lojas. Como afirma Cohen: "na prática, Cenografia não é mais exclusiva do contexto teatral, seus horizontes se ampliaram como linguagem artística e para mercados comerciais" (2007, p. 8).

Lojas que pertencem a uma mesma rede, frequentemente fazem uso dessa ferramenta: sua ambientação segue um padrão nacional, com suas cores, aromas e expositores, procedimento este que, inclusive, racionaliza os custos operacionais de manutenção das lojas. Sua identidade visual é tão intensa que, diante dela, ainda sem ver seu nome, o cliente saberá de qual loja se trata.

Os espaços não só aproximam, mas também são capazes de contar histórias, divertir e conquistar os clientes em torno de uma proposta. Apostando nessa ideia, a Bibbidi-Bobbidi Boutique, localizada em Orlando, Flórida, tem como meta transformar crianças em suas princesas favoritas dos contos de fadas. Isso é feito por meio de serviços de cabeleireiro, maquiagem e manicure, complementado com o vestuário e objetos relativos a cada personagem. O ambiente é pensado de forma divertida, com traços de desenho animado e um clima que remete aos castelos, tão comuns nas fábulas infantis de princesas. Em uma mescla de salão de beleza e boutique, a cenografia aplicada criada pela empresa *FRCH Design Worldwide* transporta suas pequenas usuárias para o mundo da fantasia.

Conhecer o ser humano e interpretar seu comportamento é fundamental para propor algo efetivamente atraente para o olhar de um cliente, quando falamos em cenografia aplicada na área comercial. Em

relação ao comportamento humano, a sociologia de Goffman nos auxilia com a seguinte afirmação:

> A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada. (...)
>
> Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles ou, o que é mais importante, aplicar-lhe estereótipos não comprovados, podem também supor, baseados na experiência passada, que somente indivíduos de determinado tipo são provavelmente encontrados em um dado cenário social. (1989, p. 11)

É importante relembrar que, quando uma pessoa encontra-se na presença de outras, algo a impulsiona a atuar de forma a transmitir uma impressão da maneira que lhe interessa transmitir. Essa

> concepção insinua-se na caracterização – dramatúrgica – do "cenário", ou seja, "parte-padrão" da "fachada" que os indivíduos apresentam uns aos outros em co-presença física. Ele envolveria mobília, decoração, aparência física e outros "itens de bastidor" que, em conjunto, forneceriam a "paisagem e os acessórios de palco" para a pletora de ações ali encenadas. (...) Essa substância semiótica faz de locais físicos inclusive "recursos cênicos" que distinguem os modos de vida das classes média e baixa. (...) No ambiente espacial delimitado pelas interações face a face de dois ou mais indivíduos, seus corpos não são apenas instrumentos físicos, mas comunicativos. (FREHSE, 2008, p. 160)

Ou seja, as afirmações de Goffman e Frehse, tendo como referência o universo da sociologia, nos auxiliam a compreender que a atuação pode ser calculada para receber uma resposta previamente desejada ou pode ser uma ação inconsciente, quando sua tradição ou posição social determinam que se comporte desta forma e não daquela. Avaliar esses sinais é crucial para entender o cliente e seus desejos de maneira efetiva.

O cuidado que os estabelecimentos comerciais tomam em relação à sua apresentação visual demonstra o interesse (lógico) em utilizar a cenografia aplicada como forma de atrair seus clientes. É nesse ponto que observamos a linguagem cenográfica sendo utilizada com apelo comercial, ou seja, destacando e valorizando um produto com a intenção de promover sua venda.

O tratamento cenográfico facilita a venda ao proporcionar um apelo visual que desperta a identificação por parte de seu observador, criando um sentimento de empatia com aquele cenário. Outra vantagem da cenografia aplicada é oferecer um contexto no qual um objeto corriqueiro é apresentado de maneira inovadora. Cuida-se para que essa provocação não seja gratuita, afinal, o cenário só existe dentro de um contexto. Por melhor que seja, fora de contexto ele morre.

O açougue Victor Churchill, na cidade de Sydney, Austrália, é exemplo de como um produto comum pode adquirir um valor inusitado a partir da cenografia aplicada. Observado de longe, dificilmente alguém diria que Victor Churchill é um açougue: sua vitrine, refrigerada e com vidro duplo, é modificada diariamente para deixar à mostra as mais novas "peças" da casa juntamente com uma cenografia temática que apresenta outros objetos relacionados às atividades do açougue[3].

3 Para visualizar algumas fotos, visite o *site*: www.thecoolhunter.com.au/article/detail/1694/victor-churchill-butcher--sydney

As propostas criativas do escritório *Dreamtime Australian Design* intrigam, provocam e divertem o cliente, já percebido a partir da vitrine. Dentro da loja, os expositores apresentam um sistema de correntes com ganchos metálicos que mantém as peças de carne em movimento. Nesse espaço, o plano do fundo é revestido com placas de pedras salinas vindas do Himalaia que, além de proporcionarem um aroma especial à carne, ainda auxiliam na esterilização do ar.

Os açougueiros ficam em nichos que parecem palcos, onde podem ser observados enquanto efetuam cortes especiais na carne. O corte especial do dia fica exposto em um pedestal para onde apontam diversas câmeras. Logo atrás, monitores mostram as imagens captadas pelas câmeras, para que o cliente possa ver o produto por todos os ângulos sem sair do lugar. O tratamento do produto reflete o cuidado que se tem com as peças e, a partir disso, presume-se seu valor.

Apesar de despertar a curiosidade de um transeunte, a configuração desse açougue define uma clientela totalmente selecionada.

O açougue Victor Churchill ocupa o mesmo lugar desde 1876 e hoje é responsável por fornecer as carnes para os mais finos restaurantes da Austrália, China e Singapura. Apresentar o ano de fundação ao lado do nome do estabelecimento consiste em um apelo à história, que legitima a tradição da empresa e a época em que surgiu. Essa preocupação intensifica a ideia de confiabilidade, atendimento diferenciado e permanência da loja, assim como sua estabilidade.

O espaço também age como produto quando agrega valor a esse contexto, porque, de certa forma, ele também é consumível. Para existir, uma ideia cenográfica precisa de um contexto. Neste ponto, é como no teatro: é imprescindível, no mínimo, conhecer o roteiro e o seu autor. Comercialmente falando, a essência é a mesma, mas com alguns fatores específicos. O profissional responsável pela elaboração do projeto leva em conta dados como

localização, público alvo, horário de funcionamento, espécie de produto, métodos de abordagem, acessibilidade, tipologia do serviço e temática.

Outro exemplo de cenografia aplicada é o Mexicano Restaurante Bar, que possui três lojas na cidade de Curitiba. A primeira sede foi inaugurada em 2003, com a proposta de trazer um pouco da cultura mexicana para o Brasil[4].

Com uma história muito rica, o México abrigou civilizações tão importantes quanto misteriosas. Por conta da invasão de conquistadores, muito da cultura desses povos foi perdido e destruído. O pouco que resistiu comprova que eram civilizações organizadas, altamente desenvolvidas e com tecnologias avançadas, algumas usadas até hoje.

O calendário contemporâneo é baseado no calendário maia, criado a partir de um sistema matemático desenvolvido para realizar cálculos astronômicos e contagens dos ciclos terrestres e celestiais. Tais objetos eram esculpidos em pedra e tinham o formato redondo, se assemelhando a uma mandala. Além da pedra, esses povos também utilizavam materiais como barro, tecido e metal, este último manipulado com profundo domínio.

A partir destas características, o restaurante Mexicano traz identidade ao seu espaço. Na recepção, os clientes são recebidos em uma área repleta de ícones: duas grandes esculturas que parecem esculpidas em pedra conferem um ar de mistério, agindo como guardiões de um lugar de grande importância. À frente deles, um calendário maia parecendo esculpido em pedra é destacado por uma iluminação dramática. Contornando o topo das paredes, inscrições feitas a partir de um dos sistemas mais antigos de escrita – a escrita maia. Ao fundo, para caracterizar a atividade do estabelecimento, a imagem de um dos pratos com os tons da bandeira ajuda o cliente a lembrar o tipo de serviço que está prestes a degustar.

4 Para visualizar algumas fotos, visite a Galeria de Fotos no *site* da empresa: www.restaurantemexicano.com.br

A arquitetura cenográfica do restaurante propõe a mistura da história tradicional com a cultura contemporânea do México, talvez como forma de retratar as fases pelas quais essa região passou. Atualmente, os trajes típicos (ainda com influências indígenas) e o sombreiro são os elementos reconhecidos mundialmente como pertencentes à cultura mexicana. Eles também estão presentes na composição dos ambientes, auxiliando na formação da identidade da marca, assim como os tradicionais *mariachis*, que se apresentam na casa.

As imagens pelo restaurante aproveitam tanto o belo visual dos pratos quanto suas cores vivas, muitas influenciadas pelas cores da bandeira mexicana: verde, branco e vermelho, cores bem marcadas em todos os ambientes. Outras imagens trazem ícones da cultura mexicana, como a pirâmide escalonada de Kukulcán em Chichén Itzá, escolhida uma das sete maravilhas do mundo moderno.

Os tons avermelhados, amarelos e alaranjados caracterizam o clima quente e os desertos do México, inclusive com cactos cenográficos ou uma árvore natural no meio do salão, falando em nome da rica biodiversidade do país.

João Moro, artista plástico de renome internacional, é o profissional responsável pela composição cenográfica das três lojas (RESTAURANTE, 2014). Os desenhos, pinturas e esculturas são produzidos com exclusividade para o restaurante. Seu trabalho proporciona uma atmosfera descontraída e aconchegante, fazendo com que qualquer cliente se sinta à vontade para passar bons momentos em um clima mexicano.

É interessante notar que, mesmo possuindo três sedes distintas, todas elas trazem as mesmas referências cenografadas.

O Mexicano Restaurante Bar busca ser um templo cenográfico que faz apelo ao sensorial do cliente, transportando-o para outro mundo, à maneira de um parque temático. Ele mistura ficção e gastronomia para um melhor desempenho econômico.

Considerações finais

A arquitetura não deixa de ser um grande cenário "real", construído para a representação do homem. As representações do sujeito na vida cotidiana, como aprendido com Goffman, podem ser espontâneas ou elaboradas. Mesmo atuando em diversos personagens ao longo da vida, não se perde o âmago do ser, que faz da sua ética uma presença comum à essência de todas as suas personalidades, por mais diversificadas que sejam.

Dentro dos conceitos do teatro, a atuação do indivíduo como ator no cotidiano pode ser assim entendido: "A atividade do ator fica, pois, bem determinada: é fazer farsa; por isso o idioma o chama farsante. Mas correlativamente, nossa passividade de público consiste em recebermos dentro de nós essa farsa como tal, ou talvez dizendo mais adequadamente, em sairmos de nossa vida real e habitual para esse mundo que é farsa". (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 49)

"É interessante notar a ideia semelhante de Goffman quanto a esse caso específico: "A vida pode não ter muito de semelhante a um jogo, mas uma interação tem" (1989, p. 223)."

A necessidade de buscar alternativas à vida cotidiana faz as pessoas procurarem a farsa e agir de maneira "falseada", ou seja, com uma identidade fora do cotidiano comum. A vida é séria demais e as representações, jogos, ilusões são uma forma de anular por alguns instantes esse fato de que não escolhemos o mundo em que vivemos. A farsa torna a vida mais interessante e leve. Fora isso, a única opção que nos resta em relação à realidade é aceitá-la.

A espetacularização social é reflexo dessa fuga, tanto em termos comportamentais quanto espaciais. A espetacularização no viés comportamental refere-se à exacerbação de sentimentos e ações do ser humano-personagem. Toda reação, por mais convincente, não é natural, pois, conforme discutido no decorrer do texto, tudo é influenciado por maneiras pré-concebidas de se comportar diante dos

fatos. Como em uma cerimônia, todos os passos são anteriormente combinados entre as partes, para que tudo saia dentro do programado. O espaço coloca-se como organizador dessa cerimônia e a dramatização de certos personagens tem como fim construir uma sociedade mais coerente em relação aos ideais estabelecidos. É uma teatralidade que existe sem necessariamente haver espetáculo ou representação.

Os parques temáticos, ambientes cenografados e festas populares são representantes da espetacularização espacial, pois oferecem a oportunidade de viver algo que tem a existência limitada ao tempo de permanência em cada um desses espaços. É um tipo de fuga nem sempre entendida como tal, mas amplamente aplicada.

Toda representação precisa de um ambiente (cenário), do ator e do público. O cenário é a ambientação que apoia e interfere na ação dos atores. A sociedade atua como plateia, que espera ser entretida assistindo ao comportamento de seus indivíduos no palco do cotidiano. O ator é cada pessoa que compõe essa mesma sociedade, condicionado por comportamentos impostos por ele mesmo e pelo meio onde atua. A construção de uma imagem é pura representação, que vale tanto para o objeto a ser vendido quanto para o indivíduo que atua em busca de um reconhecimento nas diversas esferas.

Aparentemente igual, cada indivíduo apresenta necessidades e gostos diferentes e os espaços se apresentam de modo a atrair grupos específicos de pessoas. Em um ambiente residencial, de trabalho ou lazer, as mesmas pessoas se tratam de forma diferente, pois o local muda o comportamento das pessoas. Resumindo, o ser humano consiste na existência de várias personalidades que serão colocadas em prática segundo o local onde está inserido e as pessoas com as quais se encontra. Nessas ocasiões, as impressões pessoais são criadas para manter certa aparência social.

Os conceitos relativos à aparência também são utilizados

para idealizar um projeto comercial: a imagem da loja é concebida de forma a criar um ar condizente com sua intenção, traduzindo a marca e a proposta de forma a atrair um público específico.

O produto envolvido por uma temática agrega um valor antes inexistente, alcançado por meio da cenografia aplicada que mobiliza o imaginário do cliente, invocando a fantasia de cada um e despertando seu desejo. Todo esse processo tem o objetivo de promover a venda do produto. Ao incitar esse desejo, a cenografia demanda um conhecimento aprofundado sobre o próprio ser, pois este se deixa afetar por uma provocação, que lhe tira da zona de conforto.

A cenografia aplicada em um ambiente comercial valoriza aquilo que está à venda. Ela também pode agir como um produto financeiro, pois também pode ser consumida. Nesse sentido, a cenografia aplicada é tanto mais eficaz quanto ela possa despertar a memória afetiva do seu cliente, por meio de lembranças de uma época, moda, padrões comportamentais ou eventos históricos.

A razão, qualidade exclusiva do ser humano, permite a criação de uma cenografia que valoriza a atuação do ser com seus diversos perfis psicológicos, como se valoriza um ator em um palco. A cenografia aplicada, colocando o cliente em posição de destaque e importância, acalenta seu ego, causando conforto emocional e oferecendo a realização das suas fantasias imaginárias por meio do consumo de produtos.

O papel da cenografia aplicada no meio comercial é indiscutível, mas fora o quesito ambiente, outros dois itens são imprescindíveis: bom serviço e qualidade do produto oferecido. Eles dividem a responsabilidade com a cenografia aplicada quando se fala no sucesso ou não de uma empresa.

A fidelização de uma clientela atraída para um espaço cenografado deve se ajustar ao tratamento que é oferecido ao cliente consumidor nesses estabelecimentos comerciais. A sensação de acolhimento é relevante, todavia, gera uma maior expectativa por parte

do cliente em relação ao atendimento. Na maioria dos casos, os clientes frequentam determinado local apenas pelo fato de serem tratados com distinção.

Referências:

AÇOUGUE *Victor Churchill; The Cool Hunter*. Disponível em: http://www.thecoolhunter.com.au/article/detail/1694/victor-churchill-butcher--sydney Acesso em: 03 out. 2014.

BIBBIDI Bobbidi Boutique. Disponível em: <https://disneyworld.disney.go.com/events-tours/downtown-disney/bibbidi-bobbidi-boutique-downtown/>. Acesso em: 03 out. 2014.

COHEN, Miriam Aby. *Cenografia Brasileira Século XXI*: diálogos possíveis entre a prática e o ensino. 2007. 198f. Dissertação (Mestre em Artes) – Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-17102007-090756/pt-br.php> Acesso em: 20 set. 2014.

COSTA, Lúcio**.** *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DANCKWARDT, Voltaire P. *O Edifício Teatral.* Resultado edificado da relação palco-plateia. 2001. 244f. Dissertação (Mestre em Artes) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: < http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1831> Acesso em: 10 set 2014.

DIAS, José. Cenografia: a arquitetura da emoção. *Revista O Teatro Transcende*, Blumenau, n. 13, p. 57-62, 2004.

FREHSE, Fraya. Erving Goffman, sociólogo do espaço. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* v. 23, n. 68, São Paulo, out. 2008. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

69092008000300014&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 12 fev. 2010.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.* 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

NERO, Cyro Del. *Cenografia, uma breve visita.* São Paulo: Claridade, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONSELHO de Arquitetura e Urbanismo do Brasil. Resolução n° 51, de 12 de julho de 2013. Dispõe sobre as áreas de atuação privativas dos arquitetos e urbanistas e as áreas de atuação compartilhadas com outras profissões regulamentadas, e dá outras providências. Disponível em <http://www.caubr.org.br/wp-content/uploads/2012/07/RES51-2013ATRIB-PRIVATIVAS20-RPO-1.pdf> Acesso em: 19 ago. 2013.

RESTAURANTE Mexicano. Disponível em: <http://www.restaurantemexicano.com.br/galeria-de-fotos-detalhe.aspx?id=7> Acesso em: 03 out. 2014.

RIZZO, Garibaldi. A diferença entre o arquiteto, o design de interiores e o decorador. *Diário da Manhã*, 9 mar. 2013. Disponível em: <http://www.dm.com.br/texto/98822>. Acesso em: 19 ago. 2013.

Ismael Scheffler é Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (2013), onde também concluiu o mestrado em Teatro (2004); é Especialista em Teatro (2001) e Bacharel em Artes Cênicas – Habilitação em Direção Teatral (1999) pela Faculdade de Artes do Paraná. Participou do Laboratório de Estudo do Movimento na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris (2010-2011). É professor do Departamento de Extensão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná desde 2007. Foi professor e coordenador do I e II Curso de Especialização em Cenografia da UTFPR.

Laíze Márcia Porto Alegre é Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2005); Mestra em Tecnologia (1997) e Especialista em Metodologia do Ensino Tecnológico (1995) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná; graduada em Desenho Industrial pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1986). É professora no Departamento Acadêmico de Desenho Industrial na Universidade Tecnológica Federal do Paraná desde 1994. É Diretora de Extensão junto à Pró-Reitoria de Relações Empresariais e Comunitárias da UTFPR. Foi professora no I e II Curso de Especialização em Cenografia da UTFPR.

I Curso de Especialização em Cenografia: 2009-2010

II Curso de Especialização em Cenografia: 2013-2014

Neste livro, reunimos alguns estudos relacionados à cenografia produzidos a partir da primeira turma do Curso de Especialização em Cenografia, oferecido pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba. Este livro se propõe a contribuir na superação da enorme lacuna bibliográfica existente no Brasil no campo da cenografia. Assim, quatro capítulos resultantes de trabalhos de conclusão de curso apresentam temas como a criação e o pensamento cenográficos para teatro e a cenografia aplicada a espaços expositivos de arte e ao comércio. O livro traz também um capítulo com reflexões do coordenador do curso sobre a elaboração e realização dos programas de ensino das duas primeiras turmas do curso de especialização (2009-2010 e 2013-2014). Esperamos, assim, contribuir para a promoção da reflexão, do debate e da promoção do conhecimento nesse campo em ampla expansão no teatro e em outros meios.

REALIZAÇÃO:

TUT

DADIN

UTFPR
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

Ministério da Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-68616-00-0
9 788568 616000